aljadeedmagazine.com
فكر حر وإبداع جديد
الجديد
السنة الثامنة
ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
مايو/أيار 2022 العدد 88

ج. ج بالارد
حاضر رؤيوي بلغة الخيال العلمي



هاوية الأيديولوجيا
أصفاد العقل ومتاهة الأفكار

ISSN 2057-6005
9 772057 600113 85

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005



ج. ج. بالارد

هذا العدد

يحتوي هذا العدد الممتاز من الجديد على ملفين رئيسيين الاول فكري والثاني أدبي. في الملف الفكري: "هاوية الأيديولوجيا-أصفاد العقل ومتاهة الأفكار" مقالات فكرية تناولت الأيديولوجيا بوصفها منظومة مخاتلة آسرة للعقل والخيال وحرية الافراد والمجتمعات. شارك في الملف كل من خلدون الشمعة " الجميلة النائمة في التابوت"، أحمد برقاوي "الأيديولوجيا وأصفادها"، مفيد نجم "سرير بروكرست العربي-جناية الايديولوجيا على المخيلة الشعرية العربية الحديثة"، حسام الدين فياض "أصفاد الأيديولوجيا:_الشيء ونقيضه"، عبدالرَّحمن بسيسو "كُلُّ شيءٍ أفْكارٌ وليسَ أفكاراً".

الملف الأدبي الضخم تحت عنوان "حاضر رؤيوي بلغة الخيال العلمي" شغل ثلث ورقات المجلة، وقد كرسته "الجديد" لكاتب الخيال العلمي البريطاني ج. ج. بالارد الذي رحل عن عالمنا سنة 2009. وكان بمثابة أفضل كاتب عبر بلغة أدبية فانتازية غير مسبوقة عن التحولات العالمية التي رافقت حقبة الحرب الباردة، منه خلالل قصص وروايات مبتكرة لكاتب من سلالة موازية في نزوعها الغرائبي لجورج أورول وقد طور تقنيات كتابية وصيغ أدبية مدهشة وعبر عن افكاره بواسطة موضوعات مبتكرة كشفت عن خيال أدبي شديد الخصوبة والجموح معاً. يحتوي الملف على عشر قصص لبالارد إلى جانب حوارين معه حول افكاره وموضوعاته وعدد من المقالات عن طبيعة عمله الأدبي. وإلى جانب المدخل الذي قدمه مترجم النصوص الشاعر سامر ابو هواش، شارك في الملف كل من: آدم ثيرلويل، فانورا بينيت، ترافيس إلبورو.

مقالات العدد تناولت عددا من موضوعات الفكرية والنقدية لكل من المستعرب الغرناطي خوسيه ميغيل دي بويرتا، سامي البدري، الزواغي عبدالعالي، مريانا سامي، عماد القضاوي، صلاح حسن رشيد.

في العدد ايضا حواران أدبيان الاول مع الروائي الجزائري رشيد بوجدرة تحت عنوان: بورتريه للخراب"، والثاني مع المترجم الادبي التركي من العربية وإليها مصطفى اسماعيل دونمز، والحوار يفتح نافذة واسعة على العلاقة بين الثقافتين العربية والتركية.

الناقد شرف الدين ماجدولين رسم بورتريه فكري الكاتب المغربي حسن بحراوي. والناقد ممدوح فراج النابي ساجل الافكار المطروحة في الملف الذي أفردته "الجديد في عدد سابق للشاعر حسب الشيخ جعفر. وفي رسالة باريس تصدى ابو بكر العيادي تحت عنوان "الاستبدال الكبير" لتجليات التطرف في الفكر الفرنسي. وفي العدد أخيراً عروض كتب وقصائد للشاعرين اللبنانيين شادي علاء الدين وبهاء إيعالي ■

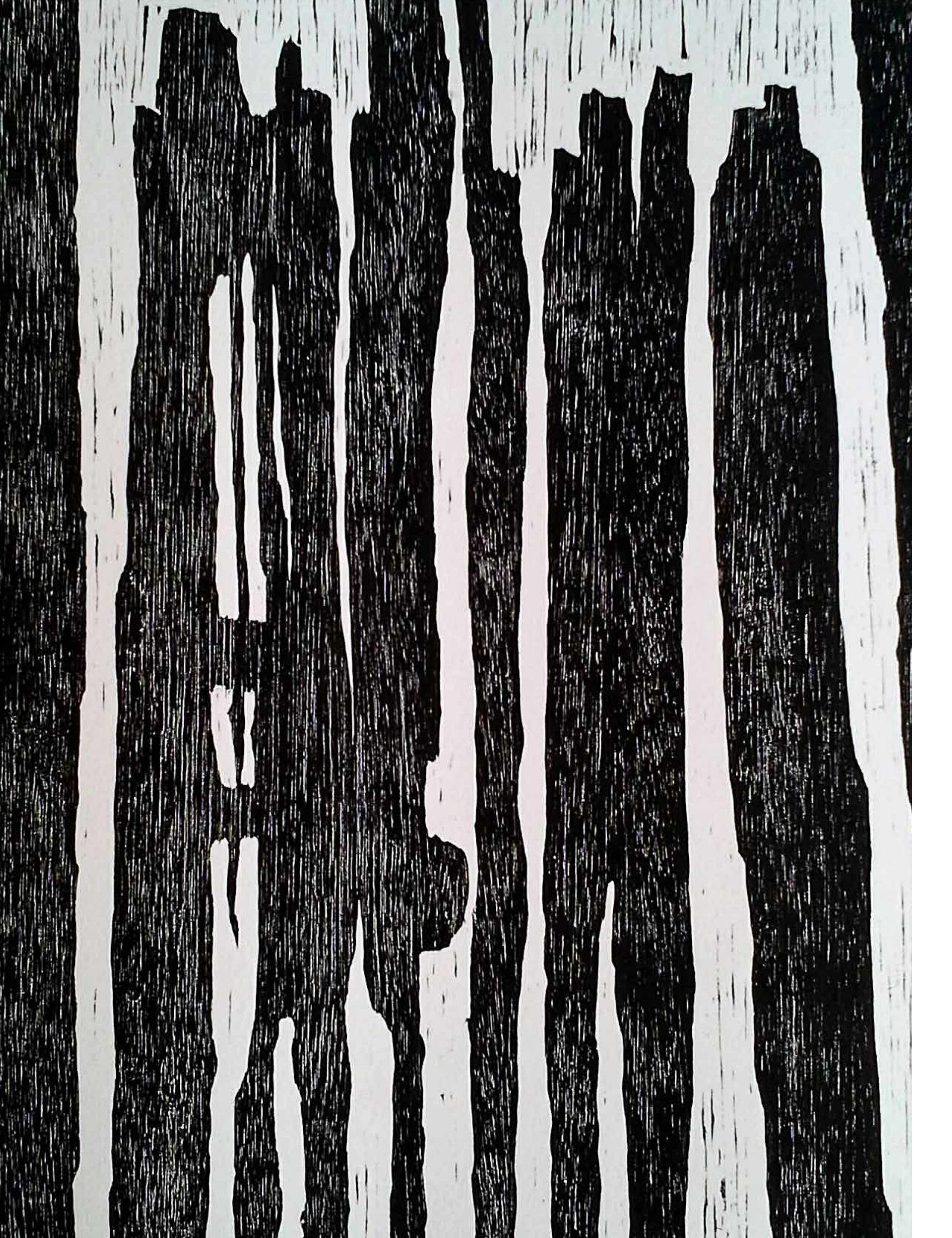
المحرر



المحتويات

العدد 88 - مايو/ أيار 2022

غلاف العدد الماضي أبريل/نيسان 2022



شادي أبو ريدة

قصيدةُ الشاعر ولصوصُ الأثر

هواجس شاعر يتمشى في غابة محترقة

عندما سيطويهم النسيان ستجد نفسك تمشي أيضاً. تواصل ذلك المشي الذي بدأته، بلا هدف آخر سوى أنك تريد أن تمشي. ذلك هو قدر الشاعر. لكنّ الآخرين يرون في هذا المشي صعوداً. بعضهم يصفق لك بحب، وبعضهم يصفق لك لأنك قادر، وبعضهم ينظر إليك بحسد ويتمنى لك أن تسقط وتدق رقبتك. أما أنت، فأنت لا تصعد، أنت فقط تمشي. تغذّ السير الذي هو قدرك، لا ترى فكرة الصعود من أساسها. إنك تشعر فقط أنك تتحرك، تشعر بقوتك وتشعر باندفاعتك، ولا تملك لهما دفعاً. تلك هي محنة الشاعر وجمال قدره أيضاً. ولكن من تخاطب.. لمن تقول مثل هذه الكلمات. يجب أن يكون هناك محاورون جميلون وإلا تحوّل العالم إلى مستنقع كبير، وستجد على الدوام آخر يصغي هو الذات الفخمة العاطلة والمعطوبة.

لذلك قلت إنك تنظر إلى نفسك من باب موارب، عادة ما نسميه بالمرآة، فترى شخصاً وتهتف: من هو؟

أأنا هو؟

***

بأيّ عين يمكن للشاعر أن يرى عالماً تساق فيه الضحية إلى مصرعها وتطالب بأن تعتذر لقاتلها على ملأ مخدَّر؟ عالم يسوق قتلته الأنيقون الإنسانية المعذبة إلى كاميرا التلفزيون وينحرونها هناك بكل أدوات القتل، ملطخين بدمها وصرخاتها مساءات البيوت هي وأطفالها وضيوفها وعشاءاتها، من دون أمل في رفة شعور تبعث على الرحمة؟ بأي حواس تُستقبل الخسة بينما هي تتوج أميرة على القلوب؟ وبأي فكر يقلب الشاعر في الشهور والسنوات بحثاً عن الحقيقة!

***

لقد تحول المسيح إلى شعوب لا تحصى، والعالم صليب كبير. وإذا كان عيسى بن مريم قد وجد مجدليته، فإن المصلوبين الجدد في الألفية الثالثة لم تترك لهم روما الحديثة من نصير.

أوليس عالم الشاعر بعد هذا التوصيف حديقة لا تشبهها إلا المقبرة؟

قصيدتي هي بصيرتي الدامية في عالم كل ما فيه بات ينتمي أكثر فأكثر إلى دنيا الجريمة.

***

عندما تتجلى القصائد في خيالات أقرب إلى الكوابيس والهواجس منها إلى بستان الألوان الضاحكة في وجود ضاحك. إذّاك نحن ننفذ من قشرة الوجود إلى لبّه نحو الأعمق من الكينونة.

والشعر الذي يطلع من الأعمق هو شعر جارح ويائس وحزين بالضرورة. وما قصائد الشعراء، التي يمكن للمستقبل أن يعتدّ بها، إلا نداءات يائسة، صرخات أناس في عالم يغرق. الشعر هو الصوت الحقيقة الذي اغتيل في الإنسان، في عالم مُرهق من ألم الخيانة والجريمة، فهل بقي له إلا أن يُضاء بالكوابيس؟

***

كل قصيدة يكتبها الشاعر هي جملة في رسالة تودّع العالم بينما هي تستقبله، وإذا كان عمل الشاعر مع الكلمات هو عمل في المستقبل، ومع المستقبل، فإن فكرة الوداع نفسها تصبح التباساً كبيراً. ومهما كانت قصيدة الشاعرة موازِبة في قصدها، وفي زينتها ولعبها، فطاقة الحدس والخبرات الشعورية العميقة التي تبني الرؤى الشعرية أورثت شاعرها منذ أقدم الأزمان الحس الفادح بالفقد، بالهارب من الزمن، والهارب من الجمالات، وإذا كان الشاعر هو ذلك الطفل المغترب أبداً في مرايا العالم، فإنّ أساه الحقيقي يبدأ عندما يكتشف أن شغفه الذي لم يتوقف في البحث عن خيالات طفولته يواجه بنصال الزمن والمواضعات

اليومية المعادية لكل ما هو طفولي في مجتمعات لا تدين للسجية الإنسانية، ولا للعفوي، بمقدار ما تدين للقناع الاجتماعي وأعماله الشريرة.

الشاعر هو طريد القلب. هل للقلب مكان وعنوان دائمان ومعترف بهما في العالم؟ كل لقاء يحضر فيه الشاعر هو لقاء أخير، هكذا يشعر مع كل قصيدة، كل رفة فرح هي عبور هارب. وبالتالي فإن كل قصيدة هي، بطريقة أو أخرى مرثاة.

***

أول قبلة طبعت على شفتي امرأة في كهف أو في جوار شجرة في عراء الوجود هي أول قصيدة حب، وكلماتها سرّ ضائع. مذّاك ونحن نكتب القصائد لنعثر على الكلمات.

***

هل يحق للشَّاعِر أن يَتَكَلَّم عن شعره؟ كم يحق للشَّاعِر أن يَتَكَلَّم عن تجربته الشِّعْرِيَّة؛ أَعْنِي أن يخرج من نفسه وينظر إليها من مَيل آخر، ومن ثم يقدم لنا شهادة؛ أن يخرج من نفسه ليقولها بلغة أخرى غيرَ لغة الشِّعْر؟ وهل لِهَذا الخُروجِ مِنَ النَّفْس أنْ يعني أن قَصِيدَة الشَّاعِر لم تكن كافية، لأنها ليست كُلَّ صوته؟ أيّ شك يعتريني، الآن، وأنا أخرج من الشَّاعِر لأتخذ لنفسي موقع المتلصص على نفسه. لطالما اعتبرتُ الفنان شخصاً متطرفاً.. إنَّهُ رؤيوي بصوت إنساني. مخيف، بِالنِّسْبَةِ إليّ، أنْ يكونَ المرءُ نَبَوِيَّاً كما اقترح بعض شُعَراء الْعَرَبِيَّة الذين سبقونا إلى كِتَابَة شعر جديد.

والآن، أتساءل بين متسائلين آخرين قاربوا أسئلة مشابهة، إلى أيّ مدى نحن شُعَراء حداثة؟ وما الحَداثَة، وقد حوّلتها ممارسات قولية سقيمة إلى عُقْدَة؟

وإذا كان الشِّعْر قد تغيّر، فلماذا لم تتغيّر الرؤى العميقة المحرّكة للشَّاعِر، والباعثة على الشِّعْر، لماذا لا يكفّ الشَّاعِر الْعَرَبِيّ عن توقع إمكان لعب دور البطل المتفوق على الزَّمَن، بدلاً من أن يكون شخصاً في قرية أو مدينة؟

هذه أمور طالما شغلني التَّفْكِيْر فيها، وحضّني انشغالي بها على عدم الاكتفاء بقصيدتي، فقصيدتي اقتراح جَمَاليّ خاص رغم أنه يبلغ عندي درجةَ الضَّرورة.

هل أستطيع أن أتكلّم عن نفسي دون أن أسقط في فخ الانتماء إليها بصورة صارخة، دون أن أتشرنق وأتوارى حيث يبدأ الْوُجُود وينتهي في شخص واحد؟

فلأجرّب إذن طريقة أخرى، ولتكن رحلة بين مجهول النَّفْس وشمس الورق.

***

كيف يولد الشعر؟

يا له من سؤال، إنما في حركة الكلمات يتحول الزمن بكليته الى حجر. ليكن ألماساً، لكنه حجر يطوّح به الشاعر نحو الأقصى من الوجود، ونلمحه في الشعر كشهاب يندفع، ونسمّيه، من ثم، انخطاف القصيدة نحو جاذبية قوية. لكن الحجر ما ينى يرتد عائداً الى المدار كفلك مضيء مغر.

هنا مشابهة ليس في أصلها اختلاف جذري مع حالة الصخرة التي يحملها سيزيف من الهاوية ويرتقي بها الجبل الى القمة، حيث ما أن يضعها حتى تفلت وتعود فتستقر في القاع، وليعاود إلى ما لا نهاية النزول إلى الهاوية والصعود إلى القمة.

طغيان الجاذبية، وعناد الأشياء يصنعان قدر الإنسان المضاد لحريته، وانفتاح الحرية على الموت.

***

إذن، من تحول المرئي عن عاديته إلى غموض ينادينا لنكشف سره يتلغَّز الجمال، ومن هبوب الفراغ، من مغادرته شيئيته ليعبر الحواس ويتحقق كخلاء حيٍّ ينذرنا بولادة ما يولد الشعر مفاجئاً ومدهشاً، ومخيفاً في طاقته، وغموضِ خروجه من عماء الحواسّ إلى نور الكلمات.

***

هناك شعراء يملكون مشاعر مركّبة ومتناقضة بإزاء قصائدهم، مشاعر تدخل فيها عاطفتا الحب والكره، وكذلك الخوف، وربما أحاسيس هي أثر من غبطات جسدية هاربة. ولا غرابة في الأمر. أولم يشبّه شعراء ومعهم نقاد لحظة ولادة القصيدة بذروة النشوة، يكسر برقها الصُّلب.

أو تكون القصيدة حقاً أثراً مما هو خاطف في لقاء جسدين عا شقين ؟

والسؤال الآن: من كان الطرف الثاني في لحظة الشاعر عند ذروة الخلق؟ أهي امرأة؟

ذات أخرى؟

أم هي اللغة؛ كائنها السري؟

***

أيها الشاعر، إذا ما ابتأست لأنك اكتشفت أمراً غريباً، أمراً يشبه مطاردة عبثية، خالف مزاجك، وابتهج لأنك السهم والقوس واللاعب والمرمى. لا تترك للذين يعيدون تدوير كلماتك وطرائقك في الشعر ان يتمتعوا طويلا بما عبثوا به. غادر سريعاً إلى موقع آخر، وإلى أن يكتشف قصاصو الأثر موقع خطوتك الأخيرة، وقبل أن تنهض إلى أرض أخرى، قبل أن يكون لك جناحان جديدان، قبل أن تحلّق وتتوارى، انشر من حول نهضتك ضباباً تضف عقبةً مفاجئة تؤخر لصوص الأثر في الوصول إلى قصيدتك الجديدة.

لا حياة للشعر من دون مقلدين ينغصون على الشاعر حياته القصيرة.

شادي أبو ريدة

نوري الجراح

لندن في 1 أيار/مايو 2022



مقال

الجَمالُ والفُنون في نُهوضِ الثَّقافةِ العربيّةِ المَكتوبة

الحِس في الشّعرِ الجاهلي ومُفردات الجَماليات

خوسيه ميغيل دي بويرتا

الشّعر الجاهلي يَستحق مُلاحظتنا مُنذ البداية، بسببِ التأثير الهائل الذي مارسهُ على الثَّقافة العَربية الإسلامية الكلاسيكيّة كجُزء أساسي علاوة على ذلك تميُّزه بالعبارات المَنظومة بعنايةٍ والصُّور الجَمالية والنَّموذجية وهَيبتهِ العَظيمة. لكنَّ هذا الشّعر يَعرِضُ صُعوبات كبيرةٍ في التَّفسير بسببِ كثرةِ الزّيادات التي تَعرّضَ لها خِلال جَمعِه، بدءًا من القَرن الثّاني/العاشِر، أي على فَترة كبيرةٍ مِن الزَّمن مِن نظمهِ الأصلي (1).

يعترف مُعظم النُّقاد - باستثناء عددٍ قليلٍ منهم وإنْ كانت مَكانتهم مَرموقة مِمّن يُنكرون وُجود الشّعر الجاهلي - بأن نَواتهُ أصيلة ويَنظرون إليه مَع القُرآن الكَريم وغيرهِ مِن الوَثائق الأدبيّة والتأريخيّة اللاحقة، كمَصدرٍ رئيس في مَعرفتنا لطَريقة الحَياة والفِكر وأذواقِ سُكان شبه الجَزيرة العَربيّة في القَرنين السّابقين لظُهور الإسلام (2).

وبدءاً مِن القَرن الخامس إلى القَرن السّادس الميلادي، شَهِدت العلاقات القَبائلية بَين شُعوب شبه الجَزيرة العربية تَحولاً عَميقاً وَصل إلى ذُروته في وَعظ الرّسول العربي وهذا بدورهِ سَيؤدّي إلى الاندماجِ التَّدريجي للقَبائل في النّظام الإسلامي الجَديد وصُعود دَولة سَتبدأ قَريباً في بناءِ إمبراطوريّة عَظيمة. ومِن الأدلة المُتوفّرة لدينا حَول العَصر الجاهلي قَبل فَترة وَجيزة مِن ظُهور الإسلام، عَرفنا أنَّ بنية المُجتمع البَدوي تَتأثّر بسلسلةٍ مِن التَّغييرات الاجتماعيّة والاقتصاديّة والتي مِن شَأنها أن تُؤدي تَدريجياً إلى تَفكك العِلاقات القَبلية وميلادِ مُجتمع جَديد أكثر اندماجاً وأكثر تَعقيداً.

وَستشتمل هذهِ التَّغييرات على تَوسيع التِّجارة، وَصُعود العَلامات الاستراتيجيّة على طول طُرق التِّجارة التي تُهيمنُ عليها العَشائر التي تَراكمت عِندها الثَّروة بُبطء والعَبيد لخدمة تِلك العَشائر، وهَيمنةِ بَعض القَبائل على الآخرين، والانفتاح التَّدريجي للتَّأثيرات الخارجيّة على طُول السَّواحل والطّرق التّجارية التي تَقود إلى الدُّول في الشَّمال. وَيقدم لنا التّاريخ صُوراً لمُجتمع مُختلط وَقع بَين الإمبراطوريّتين البيزنطيّة والفارسيّة والمُكوَّن مِن قَبائل بَدوية ذات مَكانة أرستُقراطيّة والتي هَيمنت على المَراكز الحَضرية الحَديثة في المُقاطعات التّجارية الرّئيسية.

وَيقفُ الشّعر بمفردهِ بَين المَصادر المَكتوبة القَليلة الباقية التي تَم تَأليفُها لرَبطنا بِتلك الفَترة. وَسيصبحُ هذا الشّعر لاحقاً مولّداً لا يَنتهي مِن الصُّور ونُقطة مَرجعية أساسيّة في الثَّقافة العَربية الإسلاميّة: فَقد جَسّدت الجاهلية التَّناقُض مَع رِسالة الإسلام الجَديدة، وشَكّلت مَجموعة مُعجميّة ومَفاهيميّة قَيّمة خَدَمت التَّفسير القُرآني. وبالتّالي فإنَّ مَعرفة هذا الشِّعر خُطوة ضَرورية في تَتبّع أصل وَتطوُّر الفِكر الجَمالي في الثَّقافة العَربية الإسلاميّة، وسوف تُساعد على تَفكيك بَعضِ المُعضِلات الشّائعة حَول الجَماليات العَربيّة. فإذا تَذكّرنا أنَّ هذهِ القَصائد هي أولُ شاهدٍ على اللغة العَربية نَفسها - والتي سَتُصبح لُغة الوَحي - وأنَّ الشّعر الجاهلي استمرَّ في العَيش في كلِّ مُستوىً مِن مُستويات الثّقافة العَربية وتَم حِفظهُ وكِتابتهُ وإعادةِ صِياغتهِ وتَفسيرهِ، وما إلى ذلك، كَنموذجٍ للذّات العَربية، عِندها سَوف نَفهم مَدى أهميّة أخذِ نَبض المُفردات الجَمالية للقَصائد، مِن أجلِ فائدتِها وأهميّتها



كيفورك مراد

المُستقبليّة. سَيحمل الجَميع هذه المؤُلفات ويَتأمّل فيها: الشّعراء، مُؤلفو المَعاجم والقَواميس، مُفسّرو القُرآن، بُلغاء اللّغة، المُفسّرون العَرب لأشعار أرسطو، والمُتصوفة، بَينما نَشأت مَدرسة كاملة للنّقد العَربي مِن حَولهم. لكن في الوَقت نفسهِ، أصَرّت الثّقافة العَربية القديمة وجَحافل العُلماء الذين دَرسوها على أنَّ الشّعر الجاهلي وتُراثه اللاحق كانا يُمثلان التَّصوير البارز للعُنصر البَدوي وأفكار الحَياة الصَّحراوية. وكانت القَصائد تُعتبَر الجَوهر المُميز "للرّوح العَربية" في مُحاولة واضحة ومُتكرّرة لتَحديد المادة النّهائية والتي لا تَتغير مِن جَماليات ذلك الشَّعب. التَّوتر الشَّديد في كل مِن النَّقد الأدبي والجَمالي يَجب أن يَكون هو مَوضوع التَّدقيق. فَإذا كان العُنصر البَدوي مُهماً في الثّقافة العَربية على حدٍّ سَواء تَأريخياً وإبداعيّاً فكذلك العُنصر الحَضَري فقد كانَ حاضِراً على قَدم المُساواة في شبه الجَزيرة العَربية قبل الإسلام، وأكثر مِن ذلك بَعد تَوسُّع الإسلام. ومِن أكثر الأمثلة النَّموذجية للشِّعر الجاهلي، قَصائد المُعلقات الشَّهيرة التي ظَهرت في بيئة شبه حَضريّة: قيلَ إنَّها كانت تُتلى في المُسابقات الأدبيّة التي تَم الاحتفالُ بِها في مَوقع السُّوق الكَبير المَعروف بسوقِ عُكاظ واجتماعات القَبائل الدَّورية. وَكان هُناك أيضاً شِعرُ المَدح مِثل شِعر النّابغة الذُبياني، المؤُلف القادم مِن دَولة غَسان والحِيرة الصَّغيرة.

على أيّ حال، بَعد صُعود الإسلام حَولت الثَّقافة العَربية مَركز ثقلها إلى شبه الجَزيرة العربيّة وإلى المُدن الكُبرى في الأراضي التي خَضعت بالفُتوحات الإسلاميّة مُؤخّراً، فقد غير الإسلام الهياكل الاجتماعية السائدة إلى الأبد ومهّدَ الطريق لأشكال جَديدة من المَعرفة والخَطاب الذي مِن شأنه أنْ يَخلُق ثقافة مُختلفة، على الرّغم مِن أنَّ الشّعر الجاهلي حافظ على قوى جاذبيته الكَبيرة ومَكانته الأسطوريّة في المُجتمع الإسلامي. ولجميع الأسباب، يَقتصر التَّعبير عَن الأذواق الجَمالية والأفكار في شبه الجَزيرة العَربية قبل الإسلام والمُفردات الجَمالية التي أيَّدتها على النُّصوص الشّعرية الباقية - والتي مَع ذلك تُظهرُ دَرجة عالية مِن الوَعي بمبادئها الجَمالية الخاصّة - (3).

وهذه ليست الخَطابات المَفاهيمية أو الإرشاديّة، ما لم نَحسب الحِكَم التي تُذكرُ في بَعض القَصائد، مَع الرَّسائل الأخلاقيّة التي تُشير، قبل كل شيء، إلى مُجمل الحَياة. وَبينما يُحاول الشّاعر الجاهلي التَّمسك بالحاضر، واستعادة ذكرى ماضٍ قريبٍ سعيد ومِثالي، تبدأ بَعض الأصوات في التَّحدث بنبرةٍ مُسترجعةً السَّراب الذي يُمثل الحَياة البَشرية، وبالتالي تَرقُّب المُثل العُليا الجَديدة (4). وفي عَددٍ قليلٍ مِن النُّصوص النَّثرية الباقية مِن هذه الفترة، هُناك دَليل واضح على أشكال جَديدة مِن التَّفكير، بِما في ذلك تَفكير المُوحّدين (الحَنفية) الذين عارضوا الأوثان وبالتّالي أخلاق وقَوانين المُجتمع القَبَلي الداخليّة. وَفي الطَّرف الآخر، تَتجلى التَّغييرات في المُجتمع القَبَلي مِن خِلال شِعر الصَّعاليك أو قُطّاع الطُرق، الذين يَتوقَّفون عَن التَّحدث باسمِ القَبيلة للتَّعبير عَن فقدانهم للجُذور القَبَلية وتفرُّد شَخصيّتهم. على أيّ حال كانَ الشّعر الجاهلي، الذي تَم نقلهُ شَفهياً ولم يتم تَسجيله كتابيّاً إلا فيما بعد، هو المُستودع الرَّئيسي للفِكر الجاهلي: لقد حَقق أداءً اجتماعيّاً مُهماً وكان الشّاعر يَحظى باحترامٍ كبيرٍ داخل المُجتمع، مُشابهاً في بَعض الأحيان لتلك المَنوحة لقادةِ القَبائِل. وَيجب عَليه أحياناً لِعب دَور صانِع المُعجزات وغالباً ما كان شَرَفُ القَبيلة سَيعتمد على مَوهبة الشّاعر للدِّفاع عنها بفنّه اللّفظي (5). يقدم لنا الشّاعر الجاهلي رُؤية كونيّة تتسم بالشّعرية والحِس بشكلٍ أساسي، ويتم التَّعبير عنها مِن خِلال الصُّور التي تَكون دائماً نَموذجاً أصليّا، وبالتالي ذات عُموميّة عَظيمة وقُدرة هائلة على البَقاء. فَجزءٌ مِن مُهمته أيضاً هيَ إعلان مَبادئه وقيمِهِ الجَمالية وقيم قَبيلته، في مُواجهة الآخرين، كما قيل لَنا، في المُسابقات الشّعرية التي أقيمت في السّوق، مِمّا أدّى إلى "النَّقد الأدبي" المَحلّي بأشكالِهِ الخاصّة مِن "الوَعي الجَمالي والفِكري" (6).

الأصلُ الخارقُ للإبداعِ الفنّي

ما هي المُواصفات الخاصّة للرّؤية الجَمالية الواردة في الأدَب الجاهلي؟ سَنبدأ بالصِّفة الخارجيّة المُهمة: المُجتمع الجاهلي يُسنِدُ ظاهرة الإبداع الشّعري إلى عالَم خارق للطَّبيعة مِن الشَّياطين والجِن (مُفردهُ جنّي) والمَخصوص للشّاعر والقَبيلة، وهو الاعتقاد الذي سوف يَتعارض مَع رسالة القُرآن الكَريم. فالظَّواهر التي كانت مَوجودة خارج عالَم المادّيات، مثل المَلَكة الشّعرية لتَشكيل الكلمات، وأخذُها إلى أبعَد مِن الاستخدام الشّائع، ونَقل الحِس غيرِ العادي مَعها، كانت مُرتبطة بالخُرافة والأسطورة وبِقوى غامِضة ومُجسّدة: للتَّعبير عَن "مَعنى" الإلهام الشّعري، استخدَموا شَخصية "كائِن" واضِحة ومُجسّدة وأطلقوا عليهِ اسم "شَيطان" ونَسبوا إليهِ الحَواس التي يَمتلكها البَشر: البَصر، اللَّمس، السَّمع.. وعَبّروا أيضاً عَن "مَعنى" البُطولة أو الخَوف أو الحُسْن أو القُبح أو سُوءِ الحَظ".. مِن خِلال شَخصيات الجِّنْ ذكراً كان أم أُنثى، وذَكَرُ "الغُول" أو أُنثاه "السُعلاة".. لقد تَخيلوهم على أنَّهم "قِوى" غامِضة هائلة تكمُن وَراء الظّواهر الطّبيعية وقد مَثّلوا تِلك القِوى على أنَّها "أشخاصٌ" أحياء لهم صِفات وَمشاعر ورَغَبات وأفعال بشريّة جَسديّة (7).

يَبدو أنَّ كُثرة استخدام الأصل الخارق للطَّبيعة في الشّعر والإبداع الفَني عُموماً يُثير خَصائص سِحرية أخرى مُخصّصةً للكلمة في الأزمان الجاهليّة، ويَشهد على خِشية المُجتمع وإعجابه واحترامه لقُوة الكلمة، والذي لم يَختف تماماً مَع مَجيء الإسلام. وهذه الظّاهرة مَعروفة جيداً في الثَّقافات المُختلفة وتمكن مُقارنتها بثقافةِ الفِكر اليوناني، وهي مَصدر الإلهام الشّعري الذي أصبح أيضاً جسدياً ومُتخصصاً، بحيث أصبح كل واحدٍ منهم مَسؤولاً عَن إبداعِ فن معين (8). ويُمثل الشَّيطان العَربي، مِثلهُ مِثل مَصدر الوَحي للقَبيلة بأكملها (9) لكنه يَرتبط ارتباطاً وثيقاً بشخصيّة الشّاعر نَفسه: إنه بِمثابة وَسيط له مع العالَم الآخر مِن الإبداع الشّعري، يَهبُهُ سُلطة خاصة ومَكانة مُتفوقة بَين الفَنانين، ويُمكن أن يُحول حَياته إلى أسطورة. وبِطريقة التَّأليف هذه يتم تَشكيل العَمل الفنّي، والذي سَيؤدي إلى العَديد من سَرديات السّيرة الذاتية التي نَجدها مُرتبطة بشُعراء الجاهليّة (10). وبِمجرد أنْ يُنسبَ العَمل إلى فردٍ ما، يُمكن افتراض أنَّ العَمل يَفقد طقوسه أو شَخصيته السّحرية وأنه قد تم اتخاذ هذه الخُطوة نَحو "الفَن مِن أجلِ الفَن" (11). وَيَمنح التَّأليف قيمة الاستعداد والإبداع الشَّخصي، وقد تم تَعزيزه بشكلٍ أسطوري عِندما يُعتقد أنه مَصدرُ إلهامٍ مِن قوى خَفيّة. في الثَّقافة العربية الكلاسيكيّة، سَيصبح شَيطان الشّاعر الجاهلي الشّخصي في نِهاية المَطاف الجائزة الأدبيّة، وَكما سنرى بشكلٍ خاص عِندَ ابنِ شُهَيد مِن قُرطبة وكِتاب "رِسالة الزَّوابع والتَّوابع" (12).

لدينا القَليل مِن المَعلومات حَول الفُنون الأخرى، لكننا نَعلم أنه في الجاهليّة كانَ يُنظرُ إلى بَعض الحِرف على أنَّها حَقيرة وخَسيسة، يَسعى وَراءها فقط العَبيد أو الخَدَم أو الأجانب أو الفُقراء. وشَمل التَّحقير الشّائع حِرفة دِباغةِ الجُلود ونسّاج البُرد وابنِ الصّانِع (13).

يَظهر المُهندس المِعماري في الشّعر الجاهلي كفردٍ مُبدعٍ آخر يتأثّر بعالَم الشَّياطين والجِن. وبَعد ظُهور الإسلام، مع ذلك، كان العَرب يُطوّرون وَعياً سَيّئاً حَول الصُّروح المِعمارية الكبيرة وصانِعيها، وتَتقاسم العَديد مِن الثقافات الأساطير حَول المُهندس المِعماري الذي دَفعتهُ سُلطاتهُ إلى بناء صُروحٍ تُنافس عَمل الآلهة: مثلَ هذهِ القَصَص تَشمل سَرد الإنجيل لِقصّة بُرج بابل، والأساطير حَول ما قَبل حَضارات المكسيك، والمَلاحم الأسكندنافيّة. وتَنتقم الآلهة مِن بَنّاء مثل هذه الهَياكل، بِحيث تَنتهي العَديد مِن الأساطير بوفاةِ المُهندس المِعماري (14)، كما حَدث للشَّخصيات الأسطوريّة العربيّة مثل سِمَّنار وفَرْهاد. واسمُ المِعماري، مع ذلك، لم يَبق في التأريخ كما هو اسم الشّاعر، وتُعزى قوّتُه الإبداعية إلى أنّه بَنّاء السُّلطة (الحاكِم). مثلاً نَبي الله سُليمان (ع)، الذي كان يُعتبر في عُصور ما قبلِ الإسلام المُهندس المِعماري المَثَل لأكثر المُنشآت العَربية بَهاء. يَقول ياقوت الحَمَوي في كتابهِ مُعجَم البُلدان (القَرنَين الثّاني عَشر والثّالث عَشر)، "عِندما رَأى النّاس صَرحاً غير عادي ولا يَعرفون مَن قامَ بِبنائهِ، نَسبوهُ إلى نَبي الله سُليمان والجِن" (15).

ويَفتتحُ الشّاعر الجاهلي النّابِغة الذُّبياني التُّراث الأدبي الطَّويل عندما أشادَ بعَظَمة المَلِك الغَسّاني النُّعمان بنِ المُنذر بِن حارِث، وقارنهُ بِبناءِ سُليمان:

إلّا سُليمانَ إذْ قالَ الإلهُ لَهُ   قُمْ في البَريَّةِ فَأحدُدْها عَنِ الفَنَدِ

وَخَبِّرِ الجِنَّ قَدْ أذِنْتُ لهَمُ   يَبنُونَ تَدمُرَ بِالصَّفّاحِ والعَمَدِ (16).

(أنا لم أعرف صانع (فاعِل) مِثله).

وَسَتطوّر أجيالٌ مِن الشّعراء والعُلماء العَرب هذا المَوضوع لاحقاً، على الرُّغم مِن أنَّ بعَض النُقّاد ينسبون هذه وغَيرها مِن أبياتِ الشِّعر إلى الزّيادات اللاحقة التي تَمت في ظِلِّ الإسلام. على أيّ حالٍ، مِنَ الواضح أنَّ الأساطير العَربية حَول الهَندسة المَعمارية لها جُذور عَميقة للغاية (17)، وأنَّ هذا يُشكّلُ على الأقل تأريخ القَرن العَربي العاشر والذي تَقبّلَ حقيقةَ أنَّ الشَّخصيات العَظيمة الأولى في الشِّعر العَربي قد نَسَبت إلى النَّبي سُليمان والجِنَّ المَباني العَظيمة والغامِضة في الماضي. وَحالياً سَنعود الى وُجود العَمارة في الشّعر الجاهلي لكن أولاً سأحاولُ أنْ أُظهِر كيف يَتم التَّعبير عَن هذهِ القَصائد مِن النّاحية الجَماليّة. ولِنبدأ بالفِكرة، التي سَبق ذِكرُها أعلاه، أنَّ الشّاعر الجاهلي يَأخذ الإنسان وليس الرَّب كمِقياسٍ لكلِّ الأشياء. ماعَدا التَّلميحات الأولى للتّوحيد التي سَبق ذكرها، فإنَّ قَصيدة ما قَبل الإسلام لا تَحتوي على أيّ فِكرة عَن الغَيبيّات (18)، باستثناء البُعد الأسطوري الذي يُحتفظ به، لذلك نحنُ لسنا مُندهشين لإيجاد جَماليات تتشكّل في المَقام الأول مِن الصِّوّر الحِسّية المُباشرة



المتعلقة بالطّبيعة والشّكل الأُنثوي.

الطّابِع المادّي والمُشرِق للحُسْن في الشّعر الجاهلي

المَرْأَةُ كأداةٍ وكائنٍ جَمالي

الشّعر الجاهلي عادةً ما يُفهمُ على أنّه بَديهي بشكلٍ أساسي، ويُعتقد أنَّ الشّاعر الجاهلي يَحل التَّوتر بَين الشّكل والمُحتوى بطريقة مُباشرة: كَما يَقول فيديريكو كورينتي، فإنَّ كلمة "شِعر" باللّغة اليُونانيّة تَقترح العَمل والتَّطوُّر والصُّورة، ولكنْ كلمة "شِعر" بالعَربي تَعني "المَعرفة و/أو الحِس".

وهذا هو، "الإدراكُ المُنفَعل (19) وحتى البَدوي حينما سُئِلَ عن مَعنى الشّعر بالنِّسبة إليه، أجاب أنه "شيءٌ يَتحرك داخِل صُدورنا وتنطُق بِهِ شِفاهُنا" (20). والكلامُ عَن الشّرائع والشّعراء سَيأتي لاحقاً. لكنَّ القَضية أكثر تَعقيدًا مِن ذلك بكثير لأنَّ الشّعر الجاهلي يُقدّم نِظاماً مَوزوناً ومُتقناً، واستعاراتٌ مُختارة بعناية، وعَملياتُ إفراغٍ دَقيقة، وباختصار، تِقنية شِعريّة كاملة والتي تَتناقض مَع الطّبيعة المُفترضة والتي نُسبت إليها الجِدالات اللانهائيّة بَين القُدماء والمُحدَثين في الشّعر العربي الكلاسيكي. يُمكن للمرء أنْ يَقول بشكلٍ عام أنَّ الشّاعر الجاهلي يُركّز جُهوده وتِقنياتُه على بِناء صُوَرٍ نابِضة بالحَياة التي هي إضافةٌ رائعةٌ وصُلبةٌ على التَّعبير فهو لا يَطمح إلى الحَركة المُفرطة، ويَحرصُ على عَدم المُبالغة أو الإفراط في التَّجسيد. باختصار، يَبني استعاراتهِ مِن العَناصر التي تَأتي مِن شِدّة الأحاسيس المَلموسة (21). فنُّهُ وحدَوي ومُنظّم ومُعتدل. وقد نَظر النَّقد التَّقليدي الى القَصيدة الجاهليّة على أنها مُجرد تَجاور للبُيوت الشّعرية، ولكن العديد مِن العُلماء أظهروا وبشكلٍ حاسمٍ وحدة الشّكل والجَمال والشّعور التي تَميزت بِها هذه القَصائد، على الرغم مِن أنَّ تَماسكها الداخلي قد يَختلف عَن ذلك المَوجود في الأعمال الغَربية الكلاسيكيّة (22)، ودون أي مُبرّر، استنتجَ النُّقاد أيضاً الافتقار المُفتَرض لوحدة القَصيدة في جَميع الإنتاج الفنّي العَربي، وأعْلنوا أنَّ الثّقافة غَير قادرة على إسناد مَعنى واحد لأعمالها، خاصة المِعمارية مِنها (23).

الوحدة هي، مع ذلك، واحدة مِن مَبادئ الجَماليات العَربية الكلاسيكيّة، وسوف نَجد نَظريتها في الشّعرية وفي رَسائِل (أطروحات) الخَط العَربي، وفي جَميع الخَطابات الجَمالية تقريباً التي سنقوم بتحليلها، على أساس وُجودها الواضح في المُمارسة الفَنية. ولكن، كما هو الحال في القَصيدة، هي وحدة مَفتوحة وتَستند إلى سَلامة وكَمال كل عُنصر مِن العَناصر المُكوّنة لَها، وهذه بِدورِها وحدة، كما هو الحال في النَّقش الهَندسي أو قِلادةُ العُنق أو قِطعةُ من الدّيباج وكما سَيوضح الشّعراء العَرب ذلك لاحقاً.

تَمت دِراسة المَبادئ الجَمالية للشِّعر الجاهلي مَع التَّركيز على واحدٍ مِن أهم مَوضوعاته، والذي مِن شأنهِ أن يُؤدي إلى ظُهور صُوَرٍ نَموذجيّةٍ واستعاراتٍ مِن قوة البَقاء الفَريدة في التُّراث الشّعري اللاحق: المَرأة والجَمال الأنثوي (24). وَيزعُم قَهوجي



أنه عِند وَصف المَرأة بقصيدةِ غَزَل أو قَصيدة حُب، يُعبّر الشّاعر العَربي عَن إحساسهِ بالحُسْنِ المِثالي، على الرّغم مِن أنه يَتساءل عَما إذا كانت هذهِ الصُّور حَقيقيّة أو قائمة على نَموذج وَهمي. وَبعد تَقديم قائمة بالمَراجع مِن العَصر الجاهلي يَخلُص إلى أنَّ هذهِ الأوصاف الخاصّة بالنِّساء تَقتصر على "الجَمال الجَسدي ... باستثناء التَّلميحات النّادرة للصِّفات الرُّوحية والأخلاقية". ومِنها يَستمد عَناصر أساسيّة مِن الجَماليات العَربية، مِثل التَّماثل بَين أجزاء الجِسم والتَّبايُنات الصُّوريّة واللَّونية (الشّعر الأسود والبَشرة البَيضاء والشِّفاه والأسنان والحَدقة السَّوداء وبَياض العَين وما إلى ذلك)، والتي سَتُواصل الالتقاء بِها في مَجموعة مُتنوعة مِن البَلاغات الجَمالية باللغة العَربية (25).

فيديريكو كورينتي مِن جهته اكتشفَ بعَض الأحكام الجَمالية في بَعض المُعلّقات، مثل تَفضيلات الألوان أو الطَّبائع. ويُقدم كدليل جُملة مِن المُقدمة المُثيرة (نَسيب) مِن القَصيدة الشَّهيرة التي كَتبها "أميرُ الشّعراء الجاهليّين" امرؤ القَيس، الذي يَفتتح الشّطر الأول بقولهِ (قِفا نَبك مِنْ ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ)، وكانَ يَعتقد أنَّ شَيطانَهُ الشّخصي يُملي عليهِ الألفاظ (لافِظٌ)، وبالنّسبة إلى العَديد مِن النُّقاد، يُعدُّ أحدَ أوضحِ النَّماذج للرُّؤية الجَمالية العَربية ما قَبل الإسلام (26). وَتَحتوي هذه الأبيات على مَجموعة النَّموذج الأوَّلي للجَمال الأنثوي الذي نَتقبلهُ وعلى خُطى قهوجي مِثل غابرييلي وكورينتي، كتَصويرٍ للجَمال المِثالي والمُتاح للجَميع، للحُكم على وُجود وتِكرار تِلك الصُّور في قَصيدة شُعراء الجاهليّة الأخرين. امرؤ القَيس يُعبر عَن حَنينه لامرأةٍ نَبيلةٍ حُرّةٍ مُنعّمةٍ (لَزمَتْ خِدْرَها) مَخدومةٌ (تمتّعتُ عَنْ لَهْوٍ) والتي تَنتظر الشّاعر الذي يَتمسّك بِها وتأسرُهُ بجمالِها (مُهَفْهَفَةٌ بَيضاءُ غَيْرُ مُفاضَة) لَطيفة الخِصر وضامِرة البَطن ومُسترخية اللَّحم (27). (ترائبُها) مَوضِع القِلادةِ مِن الصَّدر (مَصْقُولةٌ كالسَّجَنْجَل) لامِعة كالمِرآة، وهي تَبدو (بِكرُ المُقاناةِ) كبَيض النَّعامةِ 28 في بَياضهِ المُخَضَّب بصُفرةٍ، غَذّاها نَميرُ الماءِ غَيرُ المُحَلَّلِ وتَعيشُ على الماء العَذب. لها نَظرةُ الظبيةِ البَريّةِ (عاشِبةٌ كبيرة ذاتُ عينٍ سوداءٍ كبيرة) وعُنُقها يشبهُ عُنُقَ الظّبية البَيضاء (وَجِيدٍ كجيدِ الرِّئْمِ لَيسَ بِفاحِشٍ) ليسَ بطويلٍ حينَ رفعهِ 29، (وَفَرْعٍ يَزينُ اَلمتنَ أسْودَ فاحِمٍ) وشَعرُها أسودٍ كالفحمِ يُزيّن ظَهرها، (وكَشْحٍ لَطيفٍ) أي دَقيقة الوسط (وَساقٍ كأنْبُوبِ السَّقي المُذَلَّلِ) وأرجُلها تشبهُ قَصب البَردي بَين العُقدَتين (لنُحولها وحَركتها وُفقاً للمُفسّرين). (وتُضْحي فَتيتُ المِسْكِ فَوقَ فِراشِها نَؤومُ الضُّحى) سَريرُها حَيثُ تنام حتى وقتٍ متأخرٍ من الصَّباح، مُعطّر بفُتاتِ المِسْك، (وَتَعْطو بِرَخْصٍ غَيرِ شَثْنٍ كأنَّهُ أَساريعُ ظَبيٍ أوْ مَساويكُ إسْحِلِ) وأصابعِها النّاعمة والطّرية تَشبه (اليَسرُوع) ديدان البَقل أو عِيدان تَنظيف الأسنان (المِسواك) المُستخرج مِن شَجر الإسْحِل. يُلاحظ كورينتي في تَرجمته أن هذهِ المُقارنة تقودُنا بعيداً عَن جَمالِيّاتنا المُعتادة (30)، لكنَّ ابنَ رَشيق (القَرنَين العاشِر والحادي عَشر) قد قدّم بالفِعل نَفس التَّفسير، مُلاحظاً أنَّ مُقارنة الأصابع بالديدان أو العِصي لم تَتوافق مَع ذَوق عَصرهِ العباسي (31). لدينا هنا جَماليات تُحدّدها سِلسلة مِن الاستعارات التي تَجمع أجزاء مُعينة من الجَسد الأُنثوي بِعباراتٍ وَصفيّةٍ للتَّعبير عَن تَصور الخواس. والمَواضيع المُهيمنة هي التَّبايُنات، وعلى وَجه الخُصوص، الكَيفية المُضيئة للمَرأة الشّابة والتي سوف تَصبح عُنصراً لا غنىً عنهُ في جَماليات الشّعر الجاهلي. ويَمضي امرؤ القيس في قَصيدتهِ ليَقول إنَّ حَبيبتهُ تُضيء كما لو كانَت سِراجاً في صَومَعة الراهب ليلاً. وَفي قَصيدة أخرى "أميرُ شُعراء الجاهليّة" يُمدّد الصُّورة المُضيئة للجَمال الجَسدي بما يَتجاوز العالَم الأُنثوي. وبسببِ أبياتهِ فقد كانت قَبيلة بَنوتَيم تُعرف باسم "مَصابيح الظَّلام"، ونَسب المُفسّر الأندلسي ابنُ أيوب هذا إلى جَمالِ (حُسْن) صِفات الشّاعر ووُضوح أفكارهِ حَول الأمور الغامِضة (32). وسوف نَجد النّور كرمزٍ للذَّكاء المُبدِع في وقتٍ مُتأخر في القَصائد المَنحوتة في قَصر الحَمراء وتَوجيهها نَحو المُلك والسُّلطة.

إنَّ الإضاءةَ، عند تَطبيقها على المَرأة، فإنها تُعبّر عن جَمالها، وكما سَنرى أدناه، أما الخُصوبة، عند تَطبيقها على الرَّجل، فإنها سَتُشير إلى ذكائهِ الإبداعي وقُوّته (33) ويَستخدم لَبيد بن رَبيعة، في مُعلّقته الشَّهيرة، النُّور في مُقارنة ناقتهِ (34) بالمَها:

وَتُضِيءُ فِي وَجهِ الظَّلامِ مُنيرةً كجُمانةِ بحرٍ ...

في الساعة الأولى مِن الليل، كان وَجهها اللامع يشّع مِثل لؤلؤة (35)، ويُثير أيضاً تألق الغَزال في أبياتٍ أخرى ويَدعوُ إلى الاستمتاع بالمَلذات الدُّنيوية:

تَمَتَّع مِنَ الدُّنيا فإنَّكَ فانٍ مِنَ النَّشواتِ والنِّساءِ الحِسانِ

مِنَ البِيضِ كالآرامِ والأدَمِ كالدُّمى خَواصِنُها والمُبرِقاتُ الرَّواني (36).

والآن دَعنا نَنظر إلى هذا المِثال مِن امرئ



حسن موسى

كيفورك مراد

القَيس والذي يُقارن فيهِ العَذراوات المُسافرات في محفّاتِهن المَحمولة بتَماثيلِ الرُّخام:

كأنَّ دُمى سَقْفٍ على ظَهرِ مَرمَرٍ كَسى مِزبَدِ السّاجومِ وَشْياً مُصوَّراً

كتماثيلٍ وُضعت على سَطحٍ من الرّخام مَكسُوّةً بثيابٍ من وادي (السّاجُوم)، المُزبّدة والمُزيّنة بالحَرير (37).

إنَّ المُعجم الجَمالي للبَيت الشّعري أعلاه يحتاجُ إلى تَوضيح: الدُّمى (شَخصيات، تَماثيل، أو أصنام ومُفردها دُمية) وظَهرُ المَرمَر (سَطح الرُّخام) يَبدو أنه يَدُل على نَوع مِن النّسيج الصُّوفي أو حتى النَّحت ثُلاثي الأبعاد: وقد رَأى البَعض هنا إشارة إلى تَماثيل أفروديت أو فينوس مِن العُصور القديمة (38). واشي (الحَرير المُلوّن) (39) ومُصوّرٌ (مَرسومٌ عليه شَخصيات) وهي عِبارة مُهمة في المُعجم الجَمالي العَربي بشكلٍ عام، وفي القُرآن الكَريم سَيتخذ بُعداً مُعيناً ومُقلقاً في نِهاية المَطاف: ووفقاً للمُفسرين فإن الله وَحده لديهِ القُدرة على إنتاج الصُّور بِصفته المُصوِّرُ (إحدى صِفات الله الإلهية). وقد قَرر مُعلقنا الأندلُسي تَفسيراً جَمالياً لهذا البَيت الشّعري، مُعتقداً أنَّ الشّاعر يُقارن النِّساء في محفّاتِهن المَحمولة بالتَّماثيل الرُّخامية بسببِ جَمالِهُن ومَلابسِهُن: إنّهُنَّ مثلُ التَّماثيل، لأنهُنَّ عندما يَصلنَ إلى وادي النَّهر (ساجُوم) فإنهُ يُلبسهُنِّ جَمالاً كما لو كُنَّ يَرتدين الدّيباج مُتعدد الألوان، وذلك بفضلِ الجِلباب المُتنوع الذي يَرتدينَ. ومع ذلك، فإنَّ ابن أيّوب لا يَظل مُعتمداً على هذه النَّظريات الجَمالية، كما هو الحال مع مُعظم نُقاد الأندلُس الذين كَتبوا عَن الشّعر الجاهلي (40).

دَعونا نَنظر في إشارةٍ أخرى على النَّحت مِن



امرئ القيس:

ويا رُبَّ يَومٍ قَد لَهَوْتُ ولَيلَةٍ بآنِسةٍ كأنَّها خَطُّ تِمْثالِ
يُضيءُ الفَراشُ وجَهَها لِضَجيعِها كَمِصباحِ زَيتٍ في قَنادِيلِ ذُبالِ(41)

ويُعرّفُ المُفسّر الأندلُسي التِّمثالَ بأنه "تَصويرٌ لمَثَلْ" أو (المَثَلُ المُصوَّر)، وأيضاً يَقتبس مِن القرآن الكَريمِ قولهُ تعالى "يَعمَلونَ لهُ ما يَشاءُ مِنْ مَحارِيبَ وَتَماثِيلَ" (سورة سبأ الآية 13) ([الجِنَّ] يُصمم [للسُليمان] أيّاً كان مِن أماكنِ العِبادة والتَّماثيل (42) فهو يُعّرف التَّماثيل على أنَّها تَصاوير، وهذا هُو، التِّصوير، ويَخلُصُ إلى أنه في البَيت الأول يَدّعي الشّاعر أنهُ "إستمتعَ بلُطفِ جَمالها" كما لو كانت صُورةً مَجازيةً (صورة مُصوّرة) (43). لاحِظ كيف يُصرُّ ابنُ أيّوب على جَوانب التَّصوير الجَسدي التي يَصف بها الشّاعر الشَّكل الأُنثوي: إنه يَحتاج إلى الاعتماد على مَفهوم صَوَّرَ (لإعطاء الشّكل والتّصوير، وصُنع الشّخصيات) لجَعل تَفسيرهِ واضحاً، بينما يُوضّح أنَّ جَمال الأشكال النَّحتية يُثير مَشاعر الرِّضا عنده فيما هو يَحترمُها. لكن هذا المُفسّر لا يَتعمق مع الأسف في مَتاهات التَّفسير الجَمالي ويُحاول فقط تَوضيح المَعنى المُباشر للبَيت الشّعري.

وتَظهر كل هذهِ العِبارات الجَمالية بقوةٍ خاصّة في الشّعر "اللَّطيف" للنّابغة الذُبياني، الذي يَعطينا صُورة مُشابهة جداً عَن الجَمال الأنثوي ولكنهُ يَصفُ جاذبيتهُ كشكلٍ من أشكال الإرتِعاش:

فَرَيعَ قَلبي وَكانَت نَظرةً عَرَضَتْ حِيناً وتَوفيقِ أقْدارٍ لأقْدارِ
بَيضاءُ كالشّمسِ وافَتْ يَومَ أسْعَدِها.. (44).

مرة أخرى، الكيفيّة البَصرية لهذه الجَماليات واضِحة. كما يَتأمل الشّاعر وقلبُه يَرتجف مَع مَزيج مِن الدّهشة والخَوف والمُفاجأة، كما يتضح مِن جَذر الكَلمة "ر- و- ع"، والذي يَعني بالنسبة إلى البعضِ أعلى مُستوى مِن الجمال (45). في هذه القِطعة، يُوحّد النّابغة الذُبياني القَلب والحِس بالبَصر، هذا هو الشُّعور والحِس الجَمالي، وَيبدو أنه يُلمح أيضاً إلى لِقاء أو مُواجهة الأقدار مِن خِلال التَّفكُّر في الجَمال المادّي، وَقد رأى البَعض هُنا تشابُهاً مع اتّصال الأرواح في نِقاش حِوار أفلاطون (46). ويَمضي الشّاعر لتَمرير كل الحَواس في المُراجعة: المَرأة الجَميلة تَنضِحُ عِطراً صُنِع خِصّيصاً لها، ورائحتُها نَقيّة: تُسكِرُ كالنَّبيذ، حُلواً كالعَسل.. إلخ. النّابغة الذُبياني يَزيد مِن مراجعهِ للأوهام الجَمالية في قَصيدة أخرى مُماثلة فَيقول: المَرأة لديها عُيون سَوداء كعَيني الغَزال، وكلامُها جَميل، ولُعابُها يَروي العَطَش، وفمُها مُنير. وتُظهر تِلك النِّساء المُزيّنة بالأحجارِ الكَريمة والمُجوهرات والتي عَززت جمالهُنَّ ولمعانهُنَّ، مما يمنحهُنَّ هالة من التعظيم، والخُلود، وحتى الألوهية التي تستحق العبادة، وفقاً للعديد من النقاد. وترتدي سيدة الشّاعر الجاهلي أكاليلَها، وقِلادات من الذّهب تلمعُ كاللَّهب وتُزيّن صَدرها، وشكل جسدها مثالياً، ومرةً أخرى مثل الشمس في أوجِها، لكنها أيضاً تشبه لؤلؤة نادرة، والتي يعتبرها إبنُ أيّوب صِفة مِن صِفات العُذرية (47). وباختصار، هي مثل تِمثال رُخامي أو آلهة:

أو دُمِيّةٍ مِنْ مَرمَرٍ مَرفُوعَةٌ بُنِيَتْ بآجُرٍّ تُشادُ وقِرمِدِ (48).

عادةً ما يتم تَفسير هذه المِثالية الجَمالية الجاهلية للأنوثة والشّعر الجاهلي معاً مِن منظورَين مختلفَين، على الرغم مِن أنَّ الاثنَين لا يَستبعد أحدُهُما الآخر. الأول هو جَمالي للغاية: يَختار الشّاعر صُورة مِن الذَّوق الجَمالي البَسيط، ويعتبرهُ حِسّياً بشكل أساسي ويَنبثق مِن تَجربته اليَومية (49). والثّاني هو عِلم الإنسان(الأنثروبولوجي): دون إنكار السابق، فإنه يَبحث عَن أصوُل الصُّور الشّعرية الجاهلية في الطَّقوس القَديمة وعُصور ما قبل السِجلّات المَكتوبة والقَريبة مِن أشكال العِبادة الشَّرقية. في هذا المَنظر، يتذكّر تصُّور الشّاعر للمَرأة المِثالية أو التي لها جُذور في طقوس الخُصوبة القَديمة، وهي تَستحضر شَخصيات طُقوسيّة ونَحتية للآلهة الأم العَذراء، وكذلك عِبادة الشَّمس (50).

تَعود هذه الطُّقوس إلى المُجتمعات الزّراعية القديمة القَريبة مِن الشَّرق، وكانت سَتستمر بمُعتقدات وآلهة القَبائل لبَعض شُعوب شُبه الجَزيرة العَربية، ولاسيما اليَمن. من هنا يُمكن للفرد أن يَتتبع التُّراث والطّقوس المُوثّقة، وحتى المُعجميّة، والتي سَتظهر عَناصرها الأساسيّة في السِّياق الجَديد: المَحبوب المِثالي في الشّعر الجاهلي. هنا نَجد الوَصف الشّاعري الغَني بِجماليّات الجِسم المُمتلئ (البَدانة) التي بِحركاتهِ سَتجذب أعيُن الرّجال وسَتكون رَمزاً مِن رُموز الخُصوبة، إلى جانب مُقارنتها بالنّوق وأشجار النَّخيل والبَيض ..الخ، وَصِفات مَكانة المَرأة في قَومها واستبدال ميزاتها الفَردية بصفاتٍ مُجردة والجَمالية المِثالية القابلة للتَّبدل - مِثل تلك المَوجودة في أشكال الآلهة فينوس والتي تَعود إلى عُصور ما قَبل التّأريخ - التي مِن شأنها أنْ تَجسد رُؤية لخُصوصية المَجموعة وبَقائها. علاوة على ذلك، غالباً ما تَكون "فينوسات" ما قَبل

هوامش وإشارات:

-1 يجب أن يكون الإنتاج الأدبي قبل الإسلام وفيراً، لكننا نعرف أنه لا يمتلك سوى شظايا تم تأليفها في أواخر القرن الخامس إلى النصف الأول من القرن السادس، أي قبل قرن ونصف من ظهور الإسلام. انظر الفاخوري في التأريخ 52، (فريدريكو كورينتي كوردوبا) في (المُعلّقات) 20، (آربيري) في (القصائد السّبع)، (جونز) في (الشّعر العربي المُبكّر).

-2 اعتمد كل من النقد العربي والغربي موقفاً وسيطاً حول وجود وطبيعة الشّعر الجاهلي التي تتكون من قبول أصالته العامة مع إخضاعه لتحليل دقيق حتى يتم تحديد العديد من الإضافات والمتغيرات اللاحقة. هذا هو موقف (غابرييلي وفيرنيت وكورينتي) وغيرهم من المستعربين، ويشاركهم الرأي معظم النقاد العرب (انظر مُروّة في النزعات ج1، 259-275). من بين أشهر العلماء الذين لا يقبلون الشّعر الجاهلي ليكون أصلي وجدير بالتصديق هم المستشرق الانكليزي (صامويل مارجوليوت) وطه حسين.

-3 المرعي يدافع أيضاً عن وجود وعي جمالي إسلامي بحت، ويرفض الفكرة الشائعة والواسعة النطاق بأن العبارات الجمالية للشعر الجاهلي هي نتاج عفوي عن حياة بدائية بسيطة. يتسم المجتمع البدوي والحضري قبل الإسلام بالتعقيد، فيما يتعلق بالثقافات الأخرى، وبمبادئ جمالية بعيدة عن كونها اعتباطية، لأنها ناتجة عن انقسام عميق بين الإنسان والطبيعة، ومن العلاقات الجديدة بين الاثنين التي أدت إلى بزوغ فجر نظام اجتماعي جديد. بالنسبة إلى المرعي، قواعد الأفكار وعلم الجمال الجاهلي هي مفهومي "البطولي" و"الجميل": الواعي 11-25.

-4 أتذكر الكلمات الشهيرة للحكيم قس بن ساعدة الإيادي (المتوفي سنة 600 قبل الميلاد) "في الحقيقة إنهُ مَنْ عاشَ ماتْ ومَنْ ماتَ فاتْ وكلُّ ما هُوَ آتٍ- آتْ مَطرٌ ونباتْ وأَرزاقٌ وأَقواتْ وآباءٌ وأُمّهاتْ وأَحياءٌ وأَمواتْ والأَحياءُ والأَمواتْ، جَمعٌ وأَشْتاتْ، عَلامة تِلوَ الأُخرى.. حقاً، في السماءِ هُناكْ علاماتْ وعلى الأرضِ هُناك تَحذيراتْ" الفاخوري، تأريخ 204. ويمكن قول الشيء نفسه عن البيان الوعظي حول أسلوب البناء الذي حدث في الشّعر الجاهلي، والذي سنعود إليه أدناه.

-5 نظر النقد العربي الكلاسيكي إلى دور الشّاعر بهذه الطريقة. وصفَ الحسن بن رشيق القيرواني (القرنين العاشر والحادي عشر) النموذج المثالي للشاعر الجاهلي على هذا النحو: عندما يظهر شاعر في قبيلة، تُقدم [القبائل الأخرى] تهنئتها. ويتم إعداد مَأدبة وتقوم مجموعات من النساء بالعزف على الآلات الوترية، كما في حفل الزفاف. حيثُ الرجال والأطفال سُعداء: فالشّاعر دافع عن سُمعة القبيلة، وحَفِظ شرفها، وأدام أفعالها، وزادَ من شُهرتها "العمدة في محاسن الشّعر. ج 1، 149، وتمت استعارتها من كتاب المغربي عبدالفتاح كيليطو (الجَلَسات)75 -6.

-6 مُروّة "النزعات" -279 284.

-7 مروّة" النزعات" 288. جنّي تعني كائناً مُتخَيلًا، نصف إنسان ونصف روح، مخفياً في الطبيعة، وترتبط بالكلمة العربية (الجَنّة) "لإخفائها عن الأنظار" ابن منظور (القرن الثالث عشر - القرن الرابع عشر)، لسان العرب تحت عنوان جذر الكلمة (ج.ن). مثل كلمة (genius) باللاتينية، اللاهوتية المرتبطة بالفعل "لتوليد" حيث يمثل الجنّي القوى الطبيعية أو الغيبية التي أثرت في الحياة البشرية وتتدخل في الإبداع الفني، ولكن المفاهيم سيكون لها مصائر مختلفة في ثقافاتها. قد تعني (Genius)، في الغرب، مجموع قدرة الفنان الإبداعية، ليصبح نموذجاً للإنسان الحر المتفوق: لقد تم نقل هذا المعنى باللغة العربية إلى مصطلح "عبقري" (من وادي عبقر المكان الأسطوري الذي يسكنُه الجن) بناء على مفهوم العبقري في الغرب. انظر ماري في (اللامحسوس).

-8 يجادل (أرجولول) بأن هذا الشكل النسبي للوعي بالصفات السحرية الجمالية من شأنه أن يمهد الطريق، في المراحل اللاحقة من الثقافة، إلى الارتباط الوثيق بين الجمال مع الرب: (ثلاث نظرات) 31.

-9 كيليطو (الجَلَسات) 76.

-10 (كريس وكيرتز) في (الأسطورة) 13 وما يليها. النموذج العربي للبطل المحارب والحبيب والشّاعر هو عنترة، وهو شاعر جاهلي أثارت شهرته العديد من الأساطير عن حياته، وتم جمعها في القرن العاشر باسم سيرة عنترة، المعروف أيضًا باسم "صاحب العرب". أعلن فرديته وفخره في قبيلته، في حين أن شعراء الجاهلية الآخرين عرّفوا عن أنفسهم برتب أدنى، مثل عروة بن الورد، الذي انتقد الثروة والأثرياء. فالبطل الجاهلي يواجه مهمات كبيرة: القتال والانتقام لشرفه وشرف عائلته في المواجهات بين القبائل التي لا تنتهي. هنا يلعب الموت دوراً مركزياً مختلفاً عن مكانته في الملحمة اليونانية: إذا مات البطل الشاب في ذروة قوته، فإنه لا يقبلهُ على أنه مصير أعدته الآلهة ولكن كنتيجة طبيعية للنضال من أجل الوجود. صفات البطل الأخرى هي الشجاعة والكرم وحماية المرأة والأصدقاء والفقراء والولاء وأحياناً الفقر والعدالة. يبدو إنسانياً، حتى أنه ضعيف بسبب صلابة حياته، مع الصفات المشرقة التي سنتحدث عنها أدناه: المرعي في الوَعي 40.

-11 (كريس وكيرتز) المرجع السابق 4.

-12 إابن شُهَيد، رسالة، مترجمة. (مونريو) في (الرسالة).

-13 ياقوت، معجم البلدان 448، واستشهد بها (واضح الصمد) في الصناعات 15. وأضاف: أن النبي ﷺ في وقتٍ لاحقٍ أثنى على العمل وليس الحرفة بعينها.

-14 (كريس وكيرتز) المرجع السابق. 85-5. في كتاب الديانة اليهودية التلمود مثلاً، مُسِخَ بناؤو بُرج بابل ليكونوا مُهرّجين أو أشباح أو شياطين. وبالنسبة إلى (كريس وكيرتز) العقوبة التي زارت المهندس المعماري تعود إلى القيمة الرمزية للنار كعلامة على القوة الإبداعية وأحد أهم إنجازات



الإسلام مَصحوبة بِحيواناتٍ مثل الخُيول والجِمال، في المُجتمع القَبَلي العَربي، كانت مُرتبطة بالطّقوس الشَّمسية وتُؤدّي وَظائف تَتعلق بالخُصوبة وتَجديد الطّبيعة. وَتضع العَديد مِن الأوصاف الشّعرية النِّساء في ظروف طَقسية (طُقوس) شَديدة ويقدمهُنَّ وكأنّهُنَّ حَشد غَني ومَحمول على مِحفّات وتَحت مَظلاّت مُزيّنة وبفخامةٍ وجَميعهُنَّ بَيضاوات، ومُشرِقات مثل التَّماثيل الرُّخامية، وباختصار، يَتذكرون إناث النُّذور (للتَّضحية بِهنَّ) أو صُورٌ مُعينة مِن التَّماثيل اليونانية- الرُّومانية لأفرودَيت وفينوس والتي رُبما كانت شُعوب ما قَبل الإسلام قد رَأتها (51).

أعتقدُ أنَّ الشّاعر الجاهلي أخذ إلهامهُ، بِوعيٍ أو بِغير وَعي، مِن هذه المادّة الثَّقافية وحَوَّلها إلى الأهداف المُحدّدة لشِعرهِ: لقد مَثَّل جَمال الأنثى، وكرّسهُ بِعناصرٍ مَعروفةٍ مِن الثَّقافة الجاهلية الغَنية، وضَمَّها مَع الصِّفات الجَديدة. وهذهِ تَميل إلى إعادة تأكيد النِّظام الاجتماعي الجَديد الذي قام فيه الشّاعر البَطل، بِمفرده أو باسمِ قَبيلته - أو حتى كحاكمٍ لمدينةٍ أو دَولةٍ صَغيرةٍ في العَصر الجاهلي - بِمواصلة الكِفاح وبِناء التأريخ في وقتِ التَّغيرات العَميقة في الوَلاءات القَبليّة والمُعتقدات القَديمة. نرى هذه الفِكرة بوضوحٍ خاص في خِطاب الشّاعر الجاهلي نَحو أطلال المُخيَّم وفَقْد مَنزل حَبيبته. وَسيتكرَّر بناءُها لاحقاً، حتى مَع وُجود الكثير مِن المُفردات نفسها، في شِعر المَديح العَربي. وهناك يَتم تَقديم العَمارة كمَكانٍ للراحة ورَمزٍ لقُوة الحاكِم وبداخلهِ الحَبيبة التي تَحوّلت إلى عَروس مُضيئة على مَنصّتها مُرتديةً الثَّوب الغالي والمُجوهرات، واصِفاً بُعداً واحداً تقريباً مِن حَيث الضَّوء والتَّباين، الكَهنوتيّة والعُذريّة، وبانتظارِ سَيّدِها (52).

مِن العَدل الاعتراف بأنَّ المَرأة في العَصر الجاهلي لم تَكن مُجرد كائن مُقدّس أو مَثلاً أعلى للجَمال الذي لا يُقهر، وفي بَعض الحالات احتلَّت مَرتبة اجتماعيّة كبيرة، وحتى أنَّها امتلكَت صَوتاً شعرياً يَستحق تَناقلهُ بواسطةِ جامِعي الأبيات الشّعرية. هناك أمثلة على الأحكام الجَمالية التي أصدَرَتْها النّساء بخصوصِ كِبار المُبدعين في الشّعر العربي. في مِثالٍ شَهير طَلبت أمُّ جُندُبْ مِن زَوجها امرئ القَيس ومِن عَلقَمة قَصيدةً عَن الخَيل والصَّيد حيثُ فَضَّلت قَصيدة الأخير على قَصيدةِ زَوجها، مِما أثارَ غَضَبَ زَوجها وتَسبّب في طَلاقِها. وَتَزوَّجت أمُّ جُندُب مِن عَلقمة لذلك تَفتَتح هذهِ القِصة العِلاقة بَين الأذواق الشّعرية والعاطِفة التي نَجدها عِبر تأريخ الأدب العَربي: مِثالٌ آخر شَهير عَنْ عِلاقة حُب ابنِ زَيدون ووَلاّدة في قُرطُبة الأمويّة. المَرأة تَتحدث عَن الشَّخص الأوّل وتُعبر عَن رَغباتها الخاصة. في بَعض الأحيان تكون لَهجتُها السّاخرة قاسيةً، لكنَّ شِعر المَرأة الذي ما زالَ على قَيد الحَياة في فَترة ما قَبل الإسلام مُشبعٌ بِقَبولِ المَصير واستسلامها للحُزن بِفُقدان أحبّائها. المُعجم الجَمالي للمَرأة هو، في جَوهرِهِ، مثلُ غَيره مِن شُعراء الجاهلية، على الرغم مِن أنَّ قَصائدهُن تَفتقر إلى أوصاف جِسم الحَبيب على عَكس النِّساء الشّاعرات اللواتي كَتبن قَليلاً في الغَزل، بِقدرِ ما نَستطيع أنْ نُخبِر عَنه مِن خلال ما تَبقّى منه. وَنظراً لأنهُنَّ لم يعَملْنَ كشُعراء مُحكّمين، لَم يُؤلفْنَ في المَدح، ولكنهُنَّ تَخصَّصْنَ في النَّوع الأنيق مِن الشّعر، مِثل الشّاعرة الأكثر شُهرةً قبلَ الإسلام، الخَنساء، ونادراً ما كانت قَصائدهُنَّ طويلةً مثل قَصائد الشّعراء الذُّكور (53).

مثالٌ واحدٌ سَيَفي بالغَرض للطَّرفين على حدٍّ سواء لتُظهر كيف تَشاركَ هؤلاء الشّعراء والشّاعرات النِّساء في المُفردات الجَمالية الطَبيعيّة في الجاهليّة وللتَّأكيد على أنَّ القيم الجَمالية للشِّعر الجاهلي تَجاوزت أي تَفسيرات أسطوريّة لها. والدةُ بُسطام بِن قيس، في قَصيدةِ رَثاء لابنِها المَيت نَظرت إلى نَسَبِهِ، وراحةِ يَده، وكَرمِهِ، وأشادَت أيضاً بجمالهِ بِعباراتٍ مَألوفةٍ لنا حَيث الآن: ابنُها هو القَمرُ الذي يَتألّق بنورهِ على الآخرين، على الرُّغم مِن أنَّ الآخرين هم "نُجومٌ في السَّماء" (54).

الفُنون والعَمارة في الشّعر الجاهلي

لقد شَهدنا للتو عَدد المرات التي يَستحضرُ فيها الشّعر الجاهلي فَنَّ النَّحت، تِلك الصُّور الغامِضة للنِّساء المَنحوتات في الرُّخام والتي توضح المِثالية الأنثويّة للجَمال. وبالتالي فإنَّ الشّعر لا يُؤكد وُجود مثل هذهِ المَنحوتات في شُبه الجَزيرة العَربية في عَصر ما قبلِ الإسلام، بل يَنسبُ إليها صِفات جَمالية مُعينة تَختصُّ بالنُّورِ وتناسب الصُّورة، وتَحويلها إلى نَماذجَ مِن الكَمال الجَمالي البَصَري، على الرغم مِن قلة التَّفاصيل. وَتُشير هذه المَراجع إلى أنَّ الشّاعر الجاهلي يَتصوّرُ ويُقيّم، على الأقل ضِمنيّاً، وُجود الجَمال المِثالي الذي تُنتجهُ الأيدي البَشريّة، خارجِ الأشكال المَوجودة في العالَم الطَّبيعي وبَين البَشر. وهناك تَلميحات مُتكررة في الشّعر الجاهلي إلى فُنونٍ أخرى مِثل الدّيباج والنِّجارة وما إلى ذلك، على الرّغم مِن أنَّها عامة وغَير دَقيقة، إلّا أنَّها توجدُ دائماً كخلفيّة وَصفية في إحدى القَصائد، دَعماً لاستعاراتٍ أخرى مَلموسة. هذا هو حالُ النّابغة عندما

البشرية الأولى. على عكس الفنان البطل نجد الآن الفنان المُعاقَب (المكان والاقتباس): الشّاعر البطل الجاهلي في مواجهة المهندس المعماري الذي يتم إسكاته أو قتله في الخيال العربي.

-15 واضح الصمد في كتاب الصناعات 264. تتطلب أعمال المعماريين العظيمة في وقتها التعاون بين مختلف "المبدعين" - الحرفيين والعمال - الذين يعملون في ظل سلطة اقتصادية وأيديولوجية وتنفيذية مركزية قوية، ولا يمكن ذلك إلا لعدد قليل من القادة والملوك لتولي هذه المشروعات. وحول هذه القضايا انظر أيضاً (كوستوف) (المهندس المعماري).

-16 شلق. العقل 278. العالِم الأندلسي بالشّعر الجاهلي ابن أيوب البطليوسي (القرن الحادي عشر) الذي يعرض تنوع كلمة خَيَّسَ (كبح، أَذلَّ) والذي سيكون مربكاً هنا، بدلاً عن (خَبِّر): شرح الأشعار ج1، 343.

-17 انظر (روبيرا ماتا)، (الوصف) 213-5.

-18 انظر (أدونيس)، مقدمة 25.

-19 (كورينتي) (المُعلّقات) 19.

-20 اقتباس في المكان المذكور.

-21 الفاخوري، التأريخ 63-4.

-22 عباس، تأريخ النقد، 22-4. شلبي في الأصول 151-3.

-23 وجهة نظر (بينا مارتن) في (العمل) 167-8. قام المؤلف نفسه بتوسيع الجزء المركزي من هذه الدراسة في المعرّي، (سيغون البطليوسي) ثم عرض بعد ذلك أجزاء أخرى منها في (القرآن الكلمة والحقيقة).

- 24 المعرّي ينتقد عادة تحديد جماليات ما قبل الإسلام إلى الصورة الجسدية للمرأة، في حين تشتمل جمالياتها أيضاً على المذكّر والطبيعة والحيوانات، وحتى بعض الفنون، وكما سنرى: الواعي 77.

-25 قهوجي، "علم الجمال"، ط3 ج3 1134. (كارسيا كوميز) يتابع هذا الخط من التفكير كثيراً، فهو يختصر "جميع" جماليات العرب إلى هذا الميل المفترض نحو الجمال الجسدي، والذي يكتشفه في أعمال مثل القرآن وطوق الحمامة وديوان الصبابة. وبالنسبة إليه فإنها تنمو في النهاية من تطور الروح البدوية في حياة الصحراء "ويا لها من مدرسة رائعة الجمال كانت تلك السهول الهائلة، حيث يجب أن تحرس الحياة أشكالها بغيرة وتحتفظ فقط بالأجمل والأكمل!": (الانفعال) 87.

-26 (كورينتي)، (المُعلّقات) 60 و73-4 ، كل ترجمات (ستاتكيفيتش) لأمرؤ القيس في كتاب (البُكمْ الخالدون) 294-57. انظر أيضاً شلبي، الأصول 161-3 (الابيات 27-37) واسماعيل في "الأُسُس" 131-2.

-27 نفس التعبير، "غير مُفاضَ" ظهر عند الذبياني: اسماعيل، المرجع السابق 133. كما أنه يطبق نفس المصطلح (ريّا. مؤنث ريّان) على (الرَّوادف). ويبدو أن النابغة يلمّح إلى الحُسن في الكثير من الأحيان، ربما لأنه عاش في بلاطِ قصرٍ، على الرغم من أنه يحتفظ بمستوى مماثل من الدلالة.

-28 وهنا أنا أقبل إحدى التحقيقات المحتملة التي يقدمها المفسرون: البعض يقرأها "اللؤلؤ" بدلاً من "بيضة النعامة"، إلخ. انظر إبن أيوب، شرح ج1 ،93-4. ويعترف عالِم أندلُسي من القرن الحادي عشر، أن الأبيات تسعى لنقل شيئين: أن الحبيبة تم تغذيتها بالطعام جيداً وأنها "حَسناء اللون". وسنضع تعليقات ابن أيوب في الاعتبار فيما يلي، كمثال على النطاق الواسع من الاهتمام بدراسة الشّعر الجاهلي في الأندلس في القرن الحادي عشر.

-29 أدبياً "ليست بقبيحة حينما ترفعها" ويقول ابن أيوب بأن هذه المرأة ليست بالقبيحة وشكراً لطولها الفارع وطريقة استعراضها ونحافة رقبتها بهذه الايماءة، شرح 87.

-30 كتاب (المُعلّقات) 74.

-31 العمدةج1 ،300، وتم اقتباسها في كتاب عُصفور "الصورة" 183.

-32 ابن أيوب، شرح319. استعارات ما يمكن أن نسميه "جماليات النور" لا حصر لها في الشّعر الجاهلي، وسوف تنتشر لاحقاً في كل الشّعر العربي كمرادف للجمال وكاستعارة شعرية ذات هيبة عظيمة من العصور القديمة - انظر تيمور، الحب 62-67، 6-82، 8-4. تشكل شريحة الجمال والنور جزءاً من الصور الأكثر تعقيداً، والتي من شأنها توسيع المفردات الجمالية للشعر العربي في مراحل مختلفة، وسيتم إثراء تلك الاستعارات بالإشارات إلى الفراسة والتمعُّن وإلى عبارات جمالية مثل (جمال أو حُسن).

-33 النابغة الذُبياني، شاعر الملوك الذي كان ماهرًا في المدح وفي تقديم تعريفات متعددة الاستخدامات لجميع استعاراته، ونسب الصفات المضيئة إلى الشخصيات الرمزية للملك الذين أشاد به، فيما سيصبح أحد أكثر الأنماط الشّعرية العربية شيوعاً:

فإنكَ شمسٌ والملوكُ كواكبُ إذا طَلعت لم يُبدِ منهُنَّ كوكبُ

ابن أيوب، شرح 440. انظر (بويرتا فلشز) (الشخصية الشمسية) في (البنية الطوباوية)112-7. هذا الموضوع، مع ذلك، وُجد إنه أبعد من الثقافة العربية نفسها.

- 34 عن أسطورة الجمل في الثقافة العربية من عصور ما قبل الإسلام وما بعده انظر الربيع، العُنف 51-69.

-35 ترجمة (ستاتكيفيتش) العمل المُقتبس سابقا.13.

-36 ابن أيوب، الشرح 234.



يُقارن عَلامات هُبوب الرّياح بالأنقاض على الجُلود التي زَيَّنها الحِرَفيّون (55).

شُعراء الجاهليّة دائماً ما يُشيرونَ إلى المُجوهرات والزَّخارف مِن المَواد الثَّمينة، وخاصة الذَّهب والفِضّة، حَيث تُزيّن السَّيدات الجَميلات المُضيئات أجسادهُنَّ بِها (56) ، كما رَأينا في قَصيدة النّابغة المُقتبسة أعلاه. نجدُ أيضاً بالفِعل في هذه الفترة استعارة الأحجار الكَريمة المُطبّقة في اللّغة، والتي سَوف تَتمتّع بتقاليدٍ طويلةٍ في الشّعر العَربي القَديم. ويُقيّم عَنترة كَمال وقيمة كَلماته الخاصة حينما قال:

وَخُذي كَلاماً صَنَعتُهُ مِنْ عَسْجَدٍ   وَمَعانِياً رَصَّعتُها بالجَوهَرِ

خذي هذه الكلمات والتي أبدعتها مِن الذَّهب وهذه الأفكار التي نَظمتُها مِن الأحجار الكريمة (57).

في هذا المَفهوم الشّاعري، يُقدم الشّاعر نَفسه حِرَفيّاً يَصوغ خِطابه كقِطعةٍ مِن المُجوهرات، ويوضح كيف يَسعى إلى الوحدة والكَمال والرَّصانةَ في شِعره مِن حَيث الصُّورةِ والمُحتوى. إنَّ هذا الوَعي الجَمالي للذات، أو بالأحرى رَغبة الشّاعر - المُشتركة في كل الكلاسيكيّة - لصياغةِ عملٍ نِهائي ومِثالي، أيّدهُ عَنترة أيضاً في شَطر البَيت الشَّهير "هَلْ غادَرَ الشُّعراءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ". ومَعناهُ هل تَرك الشّعراء أي مَكان في حاجة إلى التَّرقيع (مَوضع الثَّوب المُرقَّع)؟ (58).

لقد ذكرنا وُجود العَمارة في الشّعر الجاهلي بالنِّسبة إلى الأبيات التي كَتبها النّابغة، والتي أشارَ فيها إلى الأصل الخارق للمَبنى الكَبير ولشخصيّة النَّبي سُليمان عَليه السلام. على الرُّغم مِن أنَّ هذه الإشارات إلى الهَندسة المِعماريّة ليست كثيرة، إلا أنَّها ذاتُ أهمية خاصّة، لأنَّها تُخبرنا كيف تَشَكلت الأساطير العَربية الغَنية بالهَندسة المِعماريّة: التي تَم تَدوينُها في وَقتٍ مُبكّرٍ مِن القَرن العاشر. وَهناك قَصيدة جاهلية تُشير إلى القِلاع العَظيمة مِثل الحَضَر، أو إلى القُصور المُحصّنة الشَّهيرة في السَّدير والخَوَرْنَق، والتي بناها المَلكُ النُّعمان على ضِفاف نَهر الفُرات والذي فَرض فيهِ جِزيةً ثَقيلةً على النّاس. وهناك أيضاً ذِكرٌ لِكسرى والحُكام الرُّومان، وغالباً ما يُستشهد بهم كدليلٍ على السُّلطان. وَتَستشهد قَصيدة لعَدِي بِن زَيد (المتوفى سنة 604) بكلِّ هذهِ الصُّروح الأسطوريّة مِن أجل التَّأكيد على طَبيعتها غير المُجدية والسَّريعة الزَّوال. وفي مثالٍ قَديم لمَوضوع(59) (ubi sunt) والتي تعَني باللاتينية "أينَ هؤلاء الذين كانوا قَبلنا؟" والذي يُصوِّرُ العَمارة كتَحدي البُناة للرَّب وتَقادُم الزَّمن وخُضوعها في نِهاية المَطاف إلى قَوانين القَدَر. وكما أعربَ عَلقَمة عَن ذلك بِعباراتٍ والتي استخدمها المُتديّنين الفُضلاء لاحقاً:

وِكُلُّ حِصْنٍ وإنْ طالَتْ سَلامَتُهُ عَلى دَعائمِهِ لا بُدَّ مَهدُومُ (60).

وما هو مُهم، وفقاً لأوليغ غرابار، أنْ نلاحظ وُجود "أسطورة العَمارة العلمانية الفَخمة" التي يُقال إنَّ العَرب هم مَن بَناها وليس الأجانب (61) .وَستصبحُ هذه الأساطير المَعمارية نَموذجاً أدبيّاً وجَمالياً دائماً للمُؤرّخين والكُتّاب العُظماء مثل الطَّبري والحَمَداني وياقوتُ كما هو الحال في الشّعر العَباسي والأدب الشَّعبي ، حيث يَسمح النَّثر بالمَزيد مِن الأوصاف الوافرة للمَباني (62). وَمن الافعال البَسيطة لمَيادين حُكام ذلك الوقت ، مثل تلك التي نَجدها عند النّابغة وطَرفة وعَدِي فإنَّهم تَرعرَعوا في وقتٍ كان فيه الخِطاب غَنياً بِما يتعلق بالهَندسة المِعمارية المِثالية والرائعة: العالية، المُشرقة، المُتنقّلة، الفِردَوسيّة، والمُحتوية على حَدائق عَجيبة مَع المياه والأشياء الثَّمينة - ولكنها سَتظل عُرضةً لتَهديد القَدَر.

يَصفُ الشّاعر اليَهودي الجاهلي السَّمَوْأَلْ (المُتوفى حوالي سنة 560) قلعة الأبلَقْ بتفصيلٍ كبير، حَيث يَعرضُها كقلعةٍ بمصادرٍ وفيرة مِن المياه، والمَرفوعة على قِمةٍ يَتعذر الوُصول إليها ومُرتفعة لدرجةِ أنَّ بَصر المَرء يَتعب مِن النَّظر إليها، لأنَّها وَصلت إلى النُّجوم، حُفِرَت أسُسُها في الصُّخور الصُّلبة في وَسط الحُقول الخِصبة (63). كانَ قَصر الأبلَق فَريداً مِن نوعه، وقد أشار اسمهُ، وُفقاً للمُفسّرين، إلى مُخطّطٍ مُنقّطٍ بالأسودِ والأبيضِ. والأعشى الأكبَر يعطي الفَضل في بِناء هذه القَلعة الأسطوريّة إلى النَّبي سُليمان (ع) والجِنَّ المُسخّرِ لهُ، مُشدّداً على طَبيعته الرائعة والفَخمة، والتي قَد تَجاوزت قُدرة البَشر العاديّين (64).

نَحن نَعلم أنَّ الإسلام سَوف يَعترض لاحقاً على كل هذه العَمارة بأساطيرها المُحيطة بها ، مُعتبراً أنه أحد أفضل مُمثّلي عَصر الجَهل ، وَفي السّياق نَفسه ، قامَ النَّبي ( ) أيضاً بِتوجيه اللّوم إلى الفُنون الأخرى المُرتبطة بالطّبقات العُليا لمكّة المُكرّمة وزُعماء القَبائل (65) وَمع ذلك، سَيجد الحُكام المُسلمون قَريباً صيغة للحِفاظ على المُثل العُليا لهذه العَمارة العَظيمة مِن الماضي مِن خلال استحضار قِصّة النَّبي سُليمان (ع) الباني في القُرآن الكريم، ومِن بَعده تَوقفت هذهِ الإنشاءات العَظيمة عَن تَحدّي الألوهية وأصبحت رَمزاً مَلحوظاً لانتصار الإيمان الجَديد (66).

مستعرب من إسبانيا

-37 نفس المصدر، 165-6.

-38 رأي الطيب، في المُرشد ج3 ، 1162.

-39 حول معنى "الواشي"، وتعني الحرير المرسوم عليه أشكال ملونة، في الجاهلية وفي القران الكريم انظر واضح الصمد، الصناعات 60. في قاموس الفيروز ابادي (القرنين الرابع عشر- الخامس عشر) وكما في لسان العرب لابن منظور فان مصطلح الواشي يُعرَّف على أنه " نقش الثوب" وكذلك "مزج اللون مع لون آخر". وكيليطو يشير إلى الإسلام القديم، من ناحية أخرى، استخدم هذا المصطلح للخطاب الذي كان مزيناً جداً ولكنه مزيف: الغايب 76. سنرى لاحقاً كيف ستفترض المفاهيم المتعلقة بالزخرفة الفنية دلالات الزيف والإفراط في النصوص المقدسة، وكيف استنكرها بعض الأخلاقيين من الفنون من خلال استغلال فكرة أن الفنانين تلاعبوا بالواقع.

-40 (بينا مارتن) في (العمل) 229.

-41 ابن أيوب، شرح 161-2.

-42 جميع الاقتباسات القرآنية باللغة الانكليزية من المستشرق الإنكليزي (أربيري)، (القُرآن المُفسّر).

-43 ابن أيوب، نفس الاقتباس السابق.161-2. في البيت الشّعري الاول نحن نترجم (the outline of a statue) كخطوط التمثال ولكن يشير التعبير أيضاً إلى فكرة الكمال الرسمي للصورة.

- 44 استشهد بها شلق، العقل 48. راجع ابن أيوب، المرجع السابق، 474، حيث يفسر بيت شعري متطابق تقريباً للشاعر نفسه.

-45 انظر الفيروز أبادي، القاموس 934، جذر رَوع، الخوف "الفزع" مع مسحة من الجمال. الراغب الأصفهاني (المتوفي في القرن الثاني عشر) يعرض تعريفاً مشابهاً في قاموسه الشهير: الأروع " يُروّع" مع الحُسن والذي يمكن ان يسبب الخوف (يُضفي): مفردات 212-3.

-46 شلق، الاقتباس السابق. 48-53.

-47 لاحظ ابن أيوب أفكاراً عن النقاء والإشراق والعذرية الموجودة في هذه الاستعارة: إنها تلمع مثل لؤلؤة البحر "التي لم يمسها أحد" الاقتباس السابق. 472-5.

-48 ابن أيوب نفس المصدر.475.

-49 كان هذا هو موقف ابن أيوب، على الرغم من أنه كان مهتماً بشكل أساسي بمعجم ومحتوى المفردات الجاهلية. ومن بين النقاد المعاصرين، يقول شلبي، للحظة، أن مجرد أبيات من امرئ القيس التي تصف الحبيب من حيث جمالها المضيء تعبر عن مشاعر الشّاعر من خلال الصور التي التقطت من العالم المادي: الأصول169-75. إسماعيل يُصر على أن المثل الأعلى للجمال الأنثوي مبني على الشعور النقي: الأُسس 132.

-50 اقترح البعض أن الجنس الأنثوي لكلمة "شمس" باللغة العربية، ينبع من الوقت الذي تبنت فيه قبائل اليمن الشمس إلهاً، بعد أن هاجروا إلى الصحراء عقب انهيار سد مأرب. ثم نقلوا عبادة آلهة الإناث القديمة، وبدأوا بعبادة الشمس باعتبارها إلهة الأمومة والحياة.

-51 حتى الثقافة العربية القديمة، على الأقل منذ الجاحظ، طلبت تفسيرات خجولة لبعض الابيات الشّعرية الجاهلية في المعتقدات القديمة. في العصر الحديث، يمكن اتباع هذا الخط من البحث في أعمال مثل الطيب، المرشد، وناصيف، قراءة ثانية. وفي دراسة نقدية لهذه التفسيرات، دون إنكارها تماماً، تؤكد على افتقارها إلى البيانات القوية وفجواتها المنهجية المتكررة وهي دراسة أحمد، المنهاج.

-52 (بويرتا فلشز) في كتابه (البنية الطوباوية) 148-54.

-53 انظر الفاخوري، التأريخ 188-92. وشلبي، الأصول 241-68.

- 54 انظر شلبي، المرجع السابق 256.

-55 معلقنا الأندلُسي ابن أيوب يغتنم تلميحات كهذه ليتذكر باستفاضة العملية الحرفية المعنية وبكل الشروط الفنية: شرح 321.

-56 راجع الصمد، الصناعات 187-230.

-57 المرجع السابق .193.

-58 تم استعارتها في كتاب الفاخوري، تأريخ 169، ترجمة (سيلز)، (آثار الصحراء) 48.

-59 انظر(غابرييلي) في (66 Storia-9.

-60 الصمد، الصناعات ترجمة (سيلز) الاقتباس السابق 18.

-61 (غرابار) في (التشكيل) 76.

-62 انظر (ريبيرا ماتا) في (العمارة) 28-44، وضمّنت عبارات من القزويني (القرن الثالث عشر) وألف ليلة وليلة.

-63 السموأل، ديوان، اقتبسها الصمد في الصناعات 291-2.



النفايات الخالدة

من بقي من الفلاسفة لينظف بيت الفلسفة؟

سامي البدري

حين ننظر اليوم، وبعد ثلاثة آلاف سنة من التفلسف الحثيث، نجد أن غرفة الفلسفة قد حشيت بالكثير من النفايات، التي أريد لها أن تكون خالدة، أو خلّدها التراكم والتقادم، رغم جورها على الفلسفة والإنسان معاً.. وهي تم تخليدها، تلافياً للفراغ الذي ستخلفه عملية رميها، ولذا فإنها مجرد نفايات رغم خلودها.

وإذا كانت الفلسفة في بداياتها، بل وحتى في ما بعد منتصف عمرها، قد كرّست جهدها لمعرفة العالم، فإن ما تبع ذلك من جهد الفلسفات اللاحقة وتفرعات اشتغالاتها، أثبت أن العالم الذي يجب أن نعيشه يجب أن يكون من صنعنا ولنا، ويجب أن يحافظ على فطريته على الرغم من تخلفه أو رداءته أو رداءة بعض أجزائه. وعملية صناعة العالم، عالم الإنسان الخاص الذي يكون مساوياً في الثقل والهدفية لكينونة الإنسان في استحقاقها وتطلعها، أول شروطها هو تحقق إرادة الإنسان المطلقة في الاختيار وتحقق القصدية الذاتية، التي من أجلها وجد كل شيء في ما حول الإنسان ومن أجله، وهذا ما يقوله واقع الحال على الأرض والطبيعة، وهذا ما يؤمن به الإنسان ويقره عقله وشعوره وحواسه.

لقد حُشيَ طريق هذا الإيمان بالكثير من النفايات، التي بناها ديكارت وأمثاله من الفلاسفة المتأخرين، ممن استهواهم تقليده في الجلوس على أريكته المريحة وصياغة افتراضات، صارت نواة لافتراض (إمانويل كانط) في الحقيقة المجهولة (أو ما يشابهها في الميزان أو الثقل الافتراضي)، دون أن يرينا وجهاً لقبول هذه الحقيقة التي رفضها (فخته) ودعانا لنسيان أمرها والعيش في (حقيقة) حياة من صنعنا نحن.

وأمثال افتراضات ديكارت كثيرة وتكدست على طول تأريخ الفلسفة، وخاصة عندما حوّل الفلاسفة المتأخرون، الفلسفة وجهدها وهدفها، إلى نظم وأيديولوجيات طوباوية، وفرضيات لمجموعة من التفرعات المجردة وغير المفهومة، هذا الأمر الذي أدى إلى تكدس كميات من النفايات، التي حوّلها الدرس الفلسفي الأكاديمي إلى قداسات خالدة، دون أن يقدم لنا تفسيرات مقنعة لتخليد تلك النفايات، سوى التسلسل التاريخي الذي يثقل كاهل طلبة أقسام الفلسفة ودارسيها المؤرخين لها وقرائها العاديين.

لقد أثقل كاهل الفلسفة بقيود وتفريعات، لم تخطر ببال جيل التأسيس، الذين بدأوا جهودهم برغبة مباشرة لفهم وتفسير العالم من حولهم، وإيجاد التفسيرات لقوانين الحياة وسيرورتها وصيرورتها، قبل ان تبدأ مرحلة الانحراف (بسبب شعور العجز عن الوصول بها، بأدواتها الأولى إلى هدفها) إلى السياسة والمفاهيم والتفسيرات الأيديولوجية، والتي كان أوضحها تجسيداً عند سارتر، الذي تحوّل بها إلى الفهم والمعترك السياسيين، ممثلاً بالشيوعية، إضافة إلى نظريات الإصلاح الاجتماعي التي قادها من تلاه، وأيضاً تفرعات النقد والنقد الثقافي التي لحقت وتفرعت عمن اقتدوا (بهروبه) وخاصة من الفلاسفة والمنظرين الفرنسيين.

ورغم أننا نفهم الآن أن هروبات الفلاسفة إلى تلك التفرعات، كانت في مجملها تلافياً لحالة القتامة واليأس، إلا أنها راكمت في طريق الفلسفة والفلاسفة الكثير من التراكمات (النفايات) عديمة الفائدة والمضيّعة للوقت، والتي تحولت الآن إلى تراث ثقيل ومضنٍ لا أحد يجرؤ على رميه ولو إلى مقبرة، لأنها ستتحول إلى مقبرة ثمينة وخالدة بسبب فخامة الأسماء التي تقف خلفها.

ولعل أكبر نفايات طريق الفلسفة الخالدة كانت فكرة نبذ العالم الحقيقي مقابل عالم العقل والأفكار، والتركيز على رؤية حالة تناقض بين العالمين، (عالم الجسد وحواسه وعالم العقل ورؤاه الفكرية)، وتحويل الجسد إلى عبء وعائق، وكأن للإنسان وجودا خارج شكل تمظهره الجسدي، أو كأنه أو يجب أن يكون عقلاً محضاً، دون النظر لحالة مناقضة هذه الفكرة لقضية أن الإنسان يحسب وجوده عبر وجود هذا الجسد وشكل تمظهره ككائن يحسب على الحياة ونظام حركيتها المعيشية والوجودية؛ أو كأن الإنسان يعود له وجود عقلي أو روحي بعد اختفاء جسده من عالم المحسوسات (الحياة اليومية).



حسن موسى

ورغم أن بعض فلاسفة القرن العشرين بالذات، قد اقتنعوا باستحالة هذا الفصل (بين جسد الإنسان وعقله أو روحه)، إلا أنهم لم يتجاوزا معضلة التفكير التجريدي، بل انحرفوا بها إلى تفرعات أكثر تجريدية وأكثر بعداً عن مشاكل الإنسان الوجودية والأكثر إلحاحاً على وجوده الذاتي؛ كما أنهم نحوا لتعمية أفكارهم، أو استخدامهم للغة مبهمة ومعقدة غير مفهومة، لعدم وضوح تلك الأفكار أو لعجزهم عن إيصالها بوضوح.

بطريقة غير مباشرة، رأى سورين كيرغارد (أبو الوجودية) أن الفلسفة، ومنذ ديكارت، أصبحت مفككة، مجردة ومنفصمة العرى، وهذا يعني أن التفكك والتجريد الذي أصاب جهد الفلاسفة، منذ ديكارت المتبطل، (الذي رفض مغادرة سريره)، قد راكم الكثير من النفايات في زوايا الفلسفة غير الواضحة، أو التي عجز المتفلسفون عن توضيحها أو إضاءتها، بمعنى أكثر دقة.

وحكاية النفايات هذه قديمة قدم الفلسفة، ولعلها بدأت بمقولة سقراط بالذات: (الجسد يمنع التفكير الصافي)، وهذا عنى، من ضمن ما عناه، أن الموت كمال بذاته، أو هدف الفلسفة الأسمى، لأنه يخلصنا من الجسد ولوثاته الحسية. ولكن أين نكون عندما يموت الجسد ويدفن؟ يسأل أي عقلاني وهيجلي (متفائل)، وعليه فإن هذه الفكرة الساذجة التي سبقت دعوة مسيحية بولس إليها، إنما هي كانت نواة

التشتيت للجهد الفلسفي أو الخروج به عن مساره الذي يستهدف البحث عن إجابات قاطعة لمشاكل حيرة الإنسان وضياعه. ومن جهة أخرى، فإنها كانت نواة النفايات التي أثقلت طريق الفلسفة وحرفتها عن طريق بحثها، رغم تعرجاته في مسيرته.

وهي من جهة أخرى، كانت مفتاح النفاية الأكثر والأشد خلوداً، نفاية الثنائية الإغريقية، التي كانت أشد صورها عسفاً وحدية، ثنائية شوبنهاور (أما حيوان سعيد أو إله معذب)، دون أن يفطن إلى أمر – وهو على سبيل المحاججة المناكفة – أن الكثير من الحيوانات قابلة للتعلم والكف عن جزء من حيوانيتها، فكيف بالإنسان الذي يتوفر على ميزتي العقل واللغة، الأشد وضوحاً وخلوداً ودحضاً لفروض الثنائيات القاتمة والقاطعة لطريق البحث؟ وربما كان نيتشه أكثر من فطن لقضية النفايات الخالدة وعبر عن معضلتها بقوله (كأنما القرن التاسع عشر يبحث عن نظريات يمكنها تبرير خضوعه المفجع لإمبراطورية الحقائق)، وطبعاً كان بين تلك الحقائق الكثير من النفايات، وأولها طبعاً خرافة قسم الإنسان إلى جزأين (روح أو نفس وجسد)، والتي ولشدة وطول فترة التسليم لخرافتها، مازالت تردد إلى مطلع الربع الأول من الألفية الثالثة.

ويعتبر القرن العشرين، ورغم ضجيج فلاسفته العالي، الأكثر تكديساً للنفايات في غرفة الفلسفة، بسبب انشغال الفلاسفة بمناقضة أفكار بعضهم البعض، بل ومناقضة أفكارهم ذاتها؛ وكذلك بانشغالهم بتكديس تفرعات بعيدة أحياناً عن أسئلة الإنسان والفلسفة الجوهرية، وهو نوع من الاستعراض غير الهادف وغير المجدي، لأنه كان انشغالاً بصناعة التجريد المعقد لصرف الانتباه عن عجز الفلاسفة عن الإتيان بالحلول الضرورية لمشاكل الإنسان مع العالم ومع ذاته (في فهمها) والتي طال انتظارها حتى تحولت إلى عقد مستعصية، بشكل معاناتها الفردية، وخاصة في ظل عصر صناعة الأزمات من قبل الحكومات والشركات الصناعية الكبيرة وشركات المصالح الاحتكارية عابرة القارات.

ولعلي لا أجافي الحقيقة إذا ما قلت أن إهمال الفلاسفة للتخييل والشك الذاتي، (بصفتهما دوافع شبه غريزية، ويجب أن لا يجافيا نزعات الإنسان الغريزية أو يستخدما ضدها، باعتبارهما عنصري إنماء لقابلية النظر والتقدير، بسبب من تكثيف الفلاسفة المحدثين لتمسكهم بنظريات التجريد والنظر العقلي الجاف من "العواطف الحيوانية" التي تمثل الجزء الحيوي للإنسان، (سواء اعترف الفلاسفة بهذا أو أنكروه)، قد ساهم في تقييد خاصية النزوع والتشوف في الإنسان، (استخفافاً وتعالياً)، الأمر الذي دفعه للتمسك بما يملك من مقابر ثمينة، وهذه المقابر تحوّلت بدورها إلى نفايات خالدة وجائرة مضافة، وربما تحتاج إلى فلسفة لوحدها، من أجل دحضها وكشف بطلانها.

إن النفايات المقدسة قد وقفت في طريق النوع الجريء من الإدراك (المعنوي) الذي يمهد للإدراك العقلي ويمنحه الجرأة على التطويح بالنفايات إلى حاوية القمامة، كما فعلت الوجودية غير المؤمنة بنكوصات الفلاسفة الوجوديين المؤمنين نحو المسيحية البولصية أو الكنسية، وقبولهم ببعض خرافاتهما، تحت ستار الإيمان أو النظام الهيجلي، باعتبار أن هيجل مؤمناً بحكم تفاؤله.

لا بد أن نُذكر هنا أن أغلب النفايات الخالدة قد ولدت من طريقة تفسير المجردات المعنوية، المفصولة قصراً عن كينونة الإنسان الكلية (الإنسان ككل غير المشطور إلى جزأين، جسد وروح)، وأيضاً من التلاعبات باستخدام اللغة من قبل الفلاسفة وشارحي فلسفاتهم (مدعيّ الفلسفة على وجه الخصوص) كزهو لغوي مغرٍ أو كبنى اصطلاحية أو منحوتاتها الإشارية (للمصطلحات)، وهذا الأمر دفع الكثيرين لتكديس هلامات لغوية فخمة، كقصور الرمال، لكنها بلا أسس وبلا صلادة بنيوية وإشارية، تمنحها المعنى وقصدية الهدف فيما تشير أو ترمز له، باعتبار اللغة مجموعة من البنى الإشارية والدلالية.

وأظن أن علينا في هذه اللحظة الاعتراف بأن الفلسفة، وإن كانت أم العلوم، إلا أنها كوسيلة بحث، أقلها يقينية، حتى في نتائجها وليس فقط في مراحل بحثها التي تعتمد أسئلة الشك والتشكيك، كطريقة لإزالة اللبس عن الأشياء والأفكار، أي وصف الأشياء، كهدف رئيسي للفلسفة. وهذا طبعاً أحد الأسباب التي أدت إلى تراكم النفايات الخالدة، وخاصة إذا ما تذكرنا أن الفلسفة تبدأ بوصف الأحوال الذاتية للإنسان، بعد تحليله، فإن هذا الفرض قد يلقي ضوء القبول بمرجعية مقولة نيتشه، والتي فيها الكثير من الصحة، رغم غضبها وانفعالها (الفلسفة – في النهاية – ما هي إلا السيرة الذاتية للفلاسفة).

واستناداً إلى هذا الفرض يكون لنا أن نقول أن تأثير النفايات، التي خلدها التراكم وإهمال الإزالة، صار تشتيتياً لأخذ العقل لمداه في التخيل وبناء صور الافتراضات للرؤى الفلسفية وبناء الفلسفات التي تمنحنا التفسيرات واليقينات النهاية للعالم والأشياء من حولنا (أسئلتنا الملحاحة أو الجوهرية).



واستناداً إلى مقولتنا في كون اللغة والعقل هما أهم امتيازات الإنسان، يجب أن نؤكد هنا على ترابط هاتين الميزتين في إزاحة أو تكديس النفايات الخالدة، بخلع الصور التهويلية والتزويقية (خيالاً عقلياً ووصفاً لغوياً) بحسب استخدام الفيلسوف لهما كأداتين توصيفيتين، فبهرج التخيل وإمعانه في التفخيم، وكذلك زهو التوصيف اللغوي وتنويعه وتهويله بالتوصيف الاصطلاحي، منح الكثير من محطات تلكؤ التفكير والإنتاج العقلي، فرصة التعويض التخييلي والتوصيفي – اللغوي وصور إبهارهما، بتكديس هلامات لغوية كبيرة، تحولت بمرور زمن العجز والإهمال، من قبل الفلاسفة اللاحقين، إلى مجرد نفايات فخمة، اكتسبت الخلود بحكم تراكم الزمن في عمر إنتاجها أو بحكم فخامة الاسم الذي أنتجها، وحتى تحول بعضها إلى أوثان مقدسة.

بطريقة غير مباشرة، يمكننا اعتبار الفلسفة، الطريقة المثلى لتمثل الوعي للأشياء، دراسة وتحليلاً، من أجل الخروج منها بصورة واعية للإدراك والحفظ، وهذا ينتج بصورة وثوب اللغة، التي هي أيضاً مسؤولة عن إنتاج أنواع من النفايات الكبيرة والفخمة، وخاصة إذا توفرت لها اسانيد فخمة من الأسماء. وهذا التراكم، وبتراكم الزمن عليه، يتحول إلى تمثلات أو وعي مضمر، بتحولها إلى شواهد، وإن كانت شواهد نقض وتفنيد، وبهذا تكتسب قابلية المقاومة والبقاء، بتحولها إلى هياكل لغوية صامدة وصادمة، وبالتالي الخلود العصيّ على الإزاحة أو النفي من الصورة. وبهذا فإن النفايات تتحول إلى أحد أفعال اللغة التثبيطية للوعي والتشطيرية للإدراك.

وبهذا تكون النفايات الخالدة أحد أسباب خداع الوعي التي تحدث عنها هوسرل (إن الوعي ليس متوازناً كما كنت أظن، وإن العالم ذو الوجه البوكري ليس هو العالم الحقيقي على الإطلاق، ولكنه عالم الرموز. إن العالم يبدو بقناع دائم، وعقلي يجابهه دون نتيجة، ثم يتحول وعيي إلى وعي خداع ويلعب على الاثنين، يضع القناع على الحقيقة بدقة ويدعي عدم معرفتها)، وأحد أوجه الخيانة له، وبالتالي خيانته هو لعقل الإنسان وجهده البحثي، وبالتالي تحويل عالم حقائق الوعي إلى سلسلة من الرموز البديلة أو التعويضية، وحتى يضج الوعي من كثرة (المقابر الثمينة) التي تعترض طريقه كرموز وأقنعة.

وأخيراً هل من وسيلة للتخلص من مقابر النفايات الثمينة والتاريخية؟ ربما بثورة..... فلسفية في غرفة الفلسفة.

روائي وباحث من العراق



مقال

شاشات الأوهام

مستقبل جيل الإعلام الرومانسي

زواغي عبدالعالي

بقدر ما اجتاحت المدنية حياتنا بمختلف مناحيها، فصرنا لا نتخلى مثلا حتى عن الحليب المجفف والمساكن الفخمة التي لا تخلو من مظاهر البذخ والأبّهة والإنترنت واللوحات الرقمية، بقدر ما نحن في حاجة اليوم إلى تعلم تقنيات العيش في الغابة كما كان الإنسان الأول، من جمع ثمار الأشجار وصيد الحيوانات لأكل لحومها إلى التحكم في تقنيات إشعال النار بفرك حجرين، فالزمن الذي نعيشه اليوم لا يؤتمن جانبه، والمستقبل قد يحمل في جيبه الكثير من المفاجآت غير السارة، وما ينبئك بذلك مثل خبرات التاريخ، فعلى الأقل، قد أثبتت الكثير من الأزمات والكوارث والحروب التي عرفها العالم تباعا، خاصة في الحالة السورية (لمن مازال يذكر الصور المؤلمة لأطفال وسكان مضايا وحلب)، وأخيرا مع اشتعال أزمة فايروس كورونا الذي حاصر العالم وقض مضاجعه، أن الإنسان أصبح مجبرا على الصيد وعلى جمع الحشائش ليعتاش عليها ويقاوم الموت جوعا، رغم أننا جزء من حضارة القرن الحادي والعشرين المُترف، حتى أنه بات قويا الآن، المسوغ الذي قاد إلى التفكير في استعمار الفضاء والبحث عن مكان جديد للعيش، بعيدا عن كوكب الأرض الذي استهلكت مقدراته بشكل متوحش، ودمرت بيئته ومجالاته الحيوية بلا رحمة، وأصبح الإنسان، في الشرق والغرب، رهناً للحروب واسعة النطاق والتجويع الممنهج والفقر والأمراض والأوبئة والفايروسات الفتاكة التي تنتقل بسهولة بين أطراف الكوكب، بما يشبه عملية إبادة كونية، وهي كلها عوامل تعقد مأزق الإنسان وتهدد وجوده بشكل مخيف، حيث لا يبدو المستقبل مبشرا.

طبعا، العقول التي صممت طرائق العيش في الكواكب البعيدة، وعلى الأرجح "المريخ" الذي أعطى إشارات مهمة على إمكانية العيش فوقه، ستقلل من نسبة وجود البشر، حيث سيكون الأمر متاحا لأثرياء العالم والعلماء والقيادات العسكرية والسياسية، لاسيما الأميركيين، وسيكون للروبوتات والذكاء الاصطناعي حظ وافر في صناعة الحياة الجديدة وتسييرها.

إن مشكلة الجيل الذي يرضع يوميا الأوهام التي تسوقها المسلسلات والأفلام التي تبثها وسائل الإعلام الجماهيرية، ومنصات التواصل الاجتماعي المليئة بالزيف، التي تدفق كمّا هائلا من المحتوى المفرط في تقديم صور العيش الرغيد ونمط حياة المجتمع المخملي الذي لا يتوافر في بيوت المشاهدين والمستخدمين، مما يجعل من هذا الجيل جيلا فصاميا هشا، غير قادر على مواجهة صعاب الحياة ومشاقها وتحدياتها الواقعية، لاسيما ظروفها الطارئة زمن الحروب والأزمات، فهذا الجيل المسكين الذي ربته وسائل الإعلام، أصبح رهينة أحلام اليقظة التي يستحيل تحقيقها، فتراه لا يدّخر جهدا في التقليد الأعمى لما ترسمه هذه الوسائل الإعلامية من نمط معيشي مبهر وباذخ، وإن كانت الوسيلة لذلك غير أخلاقية وتتنافى مع القيم التي تربى عليها في بيئته الحقيقية، مع أن ذلك كمن يلهث وراء سراب في صحراء قاحلة، متخليا طبعا لأجل ذلك عن العمل والكسب الحلال بعرق الجبين، منصرفا عن اكتساب الحرف والمهن اليدوية الخاصة بالحياة اليومية التي قد تعينه على البقاء حيا في عالم متغير موغل في الوحشية.

في المجتمعات التي رأس مالها الإنسان، جيل يعيش راهنية دائمة في الشاشات وحاضرا لا أفق له سوى نفسه، ملتحما بجهاز الهاتف النقال الذي أضحى امتدادا لجسده، وتنتابه لوثة من الذعر إزاء ابتعاده عن هذا الجهاز، أو ما يسمى في علم النفس الرقمي بظاهرة "Nomophobia"، فتراه منكبا على الشاشة والواقع الافتراضي بشراهة زائدة غير آبه لواقعه الحقيقي متجاهلا لمخاطبه الحاضر والماثل أمامه، فعلى الأرجح، قادت مواقع التواصل الاجتماعي إلى كتابة نهاية التجربة الإنسانية، أو إفقار التجربة المعيشة بتعبير "فلتر بنيامين"، فذوبان الحدود الشعورية، صارت سمة لصيقة بإنسان العصر الرقمي، سمة ملازمة للواقع الافتراضي كما الواقعي، تجد هذا الإنسان يشارك في تأبينية أو يعلق على منشور وفاة بغير أن يبدي أيّ مشاعر حزن، ثم يخرج فيجد احتفالا صاخبا ينخرط فيه من أجل الفرحة، أو يضغط



زر الإعجاب على صورة احتفال دون أن يحصل على قسط من الفرح النابع من القلب؛ و في غمرة الفرجة، تأتي سيارة تصدم شخصا من بين الحضور، يلتفت إلى المشهد ليستعلم عن الحادث دون أن يتألم بصدق لمقتله، ثم يمضي ليصادف الكثير من المواقف و يمر على العديد من المنشورات ويتفاعل معها جميعا بنفس الطريقة.

للأسف، نحن لم نعد قادرين على عيش اللحظة بالمشاعر الحقيقية المتساوقة مع طبيعتها، فنفرح من القلب في لحظة الفرح، ونحزن من القلب في لحظة الحزن، ونضحك من القلب في لحظة الضحك؛ لقد تسرب البرود إلى المشاعر الإنسانية بشكل كبير جدا فقدت معه حرارتها الطبيعية، حتى صار جوهر الإنسان اليوم مهددا في عمقه.

في بعض الدول الغربية، صار أمرا ثابتا منذ سنوات عديدة، تعليم الطلاب اكتساب حرفة من الحرف، كالنجارة والحدادة مثلا، جنبا إلى جنب مع تعليمهم الرياضيات والفيزياء والعلوم الدقيقة والتربية الإعلامية، فإذا خرج الطالب من المدرسة ولم يفلح في دراسته، فهو مسلح كفاية لمواجهة الحياة بوسيلة كسب تعتمد على جهده دون الحاجة إلى أن يكون عالة على مجتمعه، بل أكثر من ذلك، هناك العديد من الدورات التدريبية التي يتم من خلالها تنظيم مخيمات متخصصة في تعليم الشباب طرق العيش في البراري والغابات، وفي ظروف قاسية لم يألفوها في عالمهم المديني، حتى يكون بمقدورهم التأقلم مع هذه الظروف إذا جابهوها في مرحلة ما من حياتهم، "فليس كل شيء ثابت، وكلّ في تحول"، على قولة لافوازييه، حتى أن العديد من المجتمعات تبنت برامج متخصصة لنقل شباب من طبقات راقية تعيش في أوروبا، إلى أدغال أفريقيا و شوارع الهند العامرة بالفقراء، للعيش مع عائلات مضيفة في ظروف قاهرة ميزتها الفقر ومظاهر البداوة، وتخلو تماما من مظاهر الحضارة أو أيّ وسيلة من وسائل الراحة والترفيه، وتعليمهم حتى كيفية كواء الملابس بطرق تقليدية والعيش على خبزة واحدة طيلة يوم كامل، وحلب البقر والماعز وغيرها من النشاطات اليومية المميزة للحياة التقليدية المعدمة.

أما في مجتمعاتنا العربية، فلربما كان العكس تماما، فقد انساق هذا الجيل وراء المظاهر الخداعة التي يتفنن الإعلام والمؤثرون الاجتماعيون في الميديا الجديدة في عرضها وسحر أعين الناس بها، كما ركن للاستهلاك المفرط وغير العقلاني لكل شيء بلا وازع أو ضابط، حتى صار جيلا بليدا وعليلا، جيلا يعيش أحلاما رومانسية خالية من الواقعية، جيلا مكسور اليدين لا يقدس العمل والانتاج فهو غير قادر على تدبر أموره ولو كانت بسيطة، على خلاف الأجيال السابقة التي تربت في بيئة صعبة وقاسية، عاشت الكثير من صنوف الحروب وأشكال الحرمان في أبشع صوره، فجاعت وحفيت وجُهّلت، وفي أحسن الأحوال درست تحت ضوء الشموع، في مدارس وكتاتيب مبنية من الحجارة وأسقفها من أغصان الأشجار، وكانت تنتقل مشيا أو ركوبا على ظهور الخيول والحمير، وتعيش في بيوت من طين وقش، تقتات على شربة من اللبن وكسرة من الشعير وبعض الحشائش المزروعة أو النباتات المتروكة في الطبيعة، لكنها برغم ذلك أخرجت من رحمها رجالا ونساء شيدوا دولا وصنعوا أمجادا، بإقبالهم على الحياة الواقعية الخالية من الأوهام، بشغف ورغبة، وهذا يستدعي من الأجيال الجديدة التي تربت في كنف الإعلام والشاشات، أن تدرك حاجتها إلى الاستيقاظ من أوهامها التي تشكلت بفعل الإعلام غير العقلاني والمنصات الغارقة في تسطيح الوعي وتمييعه، فمثلما كان وضع المنهج التجريبي، من أعظم إنجازات العقل البشري في العلم والبحث، والذي أرساه علماء مسلمون كجابر بن حيان والخوارزمي وابن الهيثم، قبل أن ينسب فيما بعد لفرنسيس بيكون، فإن القاعدة التي تقول" غيّر أفكارك، يتغيّر واقعك" هي واحدة من أعظم ما وصل إليه علم النفس الحديث.

كما أن المعنى الحقيقي للاستيقاظ، ليس فقط ذلك المقرون بالنوم كحاجة بيولوجية روتينية؛ بل إنه يعني أن تستيقظ هذه الأجيال من غفلتها وجهلها بالحياة وتصاريفها، أن تستفيق من الأوهام الكثيرة التي عاشت وكبرت وهي تعتقد أنها واقع محتوم ومسلّمات غير قابلة للزحزحة، أن تفتح أعينها وتنظر أبعد من أكوام الأخبار والمعلومات المضللة والصور المزيفة التي تتوارى خلفها الحقائق، في عالم مرتهن إلى الإصبع، الإصبع التي تلاعب الشاشات وتقوم بالنقر على مختلف الأيقونات التي تزخر بها مواقع التواصل الاجتماعي، التي تعد أحد أهم تجليات الحياة دائمة الاتصال في العصر الرقمي(digital era) الذي يستمد هذا التوصيف من الجذر الاشتقاقي للكلمة اللاتينية(digitus) والتي تعني إصبع.

كاتب من الجزائر





إشكالية الوحي وعقدة رجال الدين

أفكار توماس باين

مريانا سامي

توماس باين هو أحد الآباء المؤسسين للثورة الأميركية وواحد من أهم الداعمين للثورة الفرنسية، وإلى جانب كونه ثوريا سياسيا كانت وجهات نظره وموقفه حول الأديان أكثر ثورية وقد وضعته في أزمات متكررة آخرها جنازته التي لم يحضرها سوى عدد قليل جدًا بعدما نبذه كل من يعرفه.

ولد توماس باين في بريطانيا عام 1737 ومر بالعديد من الوظائف من ضابط إلى صاحب عمل خاص انتهى بفشله الذريع ثم محررا صحفيا بعد انتقاله إلى أميركا بدعوة شخصية من بنجامين فرانكلين عام 1774 وهناك نشر العديد من المقالات التي توزعت حول إدانة العبودية وتحريض الجنود حول ضرورة الاستقلال عن بريطانيا وبذلك فقد أحبه الأميركيون في مقابل اعتباره خائنًا من قبل البريطانيين لمجرد أنه طالب باستقلال أميركا.

بعد حوالي 12 عاما عاد إلى بريطانيا وكان قد بدأ بوادر التفكير في الثورة الفرنسية فوقع في غرامها وقرر دعم أفكار الثورة بكل ما يملك وقبل الثورة بأربعة أعوام كتب "حقوق الإنسان" وقد دعا فيه إلى ثورة فرنسية دموية قوية ولهذا السبب اعتبرت بريطانيا إنه متطرف أو بشكل أدق إرهابي فتم سجنه وبعدها بعام غادر السجن بأعجوبة بعد نجاته من الحكم عليه بالإعدام.

توماس باين كرّس حياته من أجل الدفاع عن وجهات نظره سواء في السياسة أو الدين ولكنه اشتهر بشكل أوسع بسبب نقده للدين وتحديدًا بسبب كتابه المكون من ثلاثة أجزاء "عصر العقل" والذي انتقد فيه الدين المُهيكل وتحدى رجال الدين والمؤسسات الدينية، وكان السبب الأكبر في جعله منبوذًا بعدما كان رمزًا سياسيًا معروفًا.

الموقف من الدين

لم يكن توماس باين ملحدًا كما يشاع عنه إنما كان ربوبيًا وكما يقول "أؤمن برب واحد فقط لا أكثر"، كانت مشكلته الأولى والكبرى تتلخص في عدائه للمؤسسات الدينية ورجال الدين ولم يكن - في وقت مبكر - يؤمن بأيّ عقيدة سواء كانت يهوديه أو مسيحية أو إسلامية فعقله كان كنيسته الخاصة وكان دائم التأكيد على أن كل المؤسسات الدينية ماهي إلا اختراعات بشرية أنشئت من أجل تخويف الإنسان واستعباده وكذلك السيطرة عليه وعلى أمواله.

أكد توماس باين أن رجال الدين هم السبب الأكبر في الأذى الأخلاقي الذي يصيب المجتمع وذلك بسبب نفاقهم وحبهم للسلطة والمال، كذلك بشكل عام أشار للارتباط الخادع بين السلطة والدين الذي بدوره يمنع أي نقاش ويقطع ألسنة المستنيرين، وفي هذا السياق دعا إلى العلمانية التي لن تأتي إلا بالثورة على رجال الدين ليعود الناس بعدها إلى فطرتهم الإيمانية الصحيحة.

كانت أزمة باين وقتها هي استخدامه لعقله لنقد كل التراث الديني. فإن العقل بالنسبة إليه هو أكثر الأسلحة فاعلية ضد كل نوع من الأخطاء وكان يقصد بكلمة أخطاء كل قصة دينية وكل مصطلح ضد المنطق، والميزة في توماس باين أنه كان دائم الحفاظ على حق كل المؤمنين دون إعمال عقلهم لأنه يرى أنهم توارثوا هذه العقائد دون القدرة على التفكير فيها لكنه في المقابل كان يرى أن الشخص المؤمن بصفة شكلية دون اقتناع هو الكافر الحقيقي، فالكفر عنده لا يتعلق بالإيمان من عدمه إنما هو اعتناق الشخص لعقيدة لا يستطيع الإيمان الكامل بها.

الوحي عند باين

يرى توماس باين أن الوحي مجرد خرافة جماعية وقاصر على الشخص الذي يستقبل هذا الوحي وليس على الآخرين تصديقه لأنه ليس هناك أيّ دليل مادي يضمن صدق هذا الوحي، كذلك قارن بين الأديان السماوية الثلاثة اليهودية والمسيحية والإسلام في فكرة وجود شخص واحد محوري يتواصل الرب من خلاله إلى باقي الشعوب مبررًا انتقاده لهذه الجزئية بأن معنى اختصاص الله لشخص واحد ليتحدث إليه فالطريق لم يكن مفتوحًا إلى الله بنفس القدر لكل إنسان على حد سواء وهو تمييز لا يقبل.

وبخصوص الوصايا التي يعرضها أنبياء ورسل الأديان من منطلق أنها وحي من الله يقول عنها باين إنها ليست دليلا على الألوهية فهي لا تتخطى كونها مجرد أخلاق حميدة يمكن لأيّ بشري وضعها وكذلك في الحديث عن السياق الأخلاقي انتقد باين فكرة وراثة الخطية ورأى أنه أمر غير أخلاقي في الأديان.

والخلاصة في نقطة الوحي عند باين أنه يرى أنه لا يوجد وحي بالمعنى المتداول والمعروف بل تتلخص كلمة الرب في الخلق الذي نراه وهي علامة واضحة لا يمكن تزويرها، فالله يتكلم عالميًا من خلال الإنسان وليس من خلال معتقدات معينة.

العقل الجمعي والمعتقدات

الثورية في أفكار توماس باين حول الدين وضعته في صدام مباشر مع الناس الذين لم يتقبلوا نقده أبدًا وفسر هو ذلك بسذاجتهم تجاه معتقداتهم محللًا ومفسرًا في كتابه "عصر العقل" أكثر من قصة دينية اعتبرها منافية للعقل والمنطق وربط بينها وبين الأساطير القديمة مستنتجًا أنهما مجرد وجهين لعملة واحدة.

انتقد قصة آدم وحواء وقصة طردهم من الفردوس ثم انتقد القوة الجبارة التي مُنحت للشيطان بعد هذا الوقت لدرجة التأليه ليكون فزاعة البشر في مقابل القوة الإلهية.

وقد لخص توماس باين ثلاثة وسائل استخدمت لفرضها على البشرية وفيها اتفق مع آراء سبينوزا وهي؛ الغموض، المعجزة، النبوءة. ويرى أن أي دين يشوبه غموض عقلي لا يصلح أن يكون دينا حقيقيا فالمعجزة والغموض مكملان لبعضهما، فأي شيء يستعصي فهمه على البشر يتم إرجاعه إلى المعجزة وهو أمر مغلوط؛ فالمعجزة يشير بها الناس إلى شيء يجهلوا أسبابه الحقيقية فيضرب مثال بأن الناس تقول على الإنسان الذي يطير في الجو إنه يصنع معجزة والحقيقة أنهم يجهلون أن هناك غازات معينه وأدوات يستخدمها هذا الرجل ليطير.

الله عند توماس باين هو إله الحقيقة الأخلاقية والخدمة الوحيدة للرب هي المساهمة في سعادة الخلق الحي الذي صنعه الله، كما يؤمن بالمساواة بين البشر وأن الواجبات الدينية لا بد أن تتمثل في تحقيق العدالة والمحبة والرحمة والسعي للسعادة، وتجنب الصراعات، فيقول توماس باين "إن كل معتقد يكفّر الآخر وأنا بدوري أكفر بهم جميعًا".

توفي توماس باين عن عمر ناهز 72 عاما ولم يحضر جنازته إلا القليل من الناس بعدما قرروا معاقبته حتى بعد موته عن أفكاره الثورية تجاه معتقداتهم.



مقال

مصنع الدلالات العائمة

عماد القضاوي

إن الأعمال الفنية بصفة عامة ما هي إلا رسالة نابعة من المبدع وموجهة إلى الآخر بقصد الوصول إلى نقطة التقاء ذهنية ونفسية تخفّف من وطأة الاختلاف بينهما ومحاولة لمّ الشمل الانفعالي، والفنان دوره استثاري للأفكار والدوافع والمشاعر داخل أنفس المتلقين ليأخذهم معه إلى قصوره التي شيدها في عالمه الخاص حتى يتوحد معهم في عالم واحد. والأعمال الفنية بمختلف أشكالها هي أفعال واعية يقوم بها الفنانون من واقع تجاربهم الحياتية أو التخييلية التي يهدفون بها التماس مع تجارب وتخييلات الآخرين.

لا يمكن للفنان المبدع أن يضع نفسه مكان كاميرا فوتوغرافية مهمتها الوحيدة نقل الواقع على سطح مصقول، محاولا محاكاة كل ما هو مرئي بأمانة ودقة معتمدا على الإدراكات الحسية فقط، إن تقديم أفكار اعتيادية مؤطرة ومحددة يقتل الفن. بل يمكن أن نقول لا يصنع فنا على الإطلاق. لا بد هنا من تدخل وجداني يبعدنا عن الاعتماد على الحقائق البصرية بقدر ما يقربنا من الحقائق الفنية.

ويتضح في أيّ حالة أن العمل الفني كي يكون عملا فنيا ناجحا، لا بد أن يحمل شيئا من المشاعر التي استثارت الفنان في العالم المحيط، ودون هذه المشاعر التي تحملها الأشكال لا يحقق الفن فنا، حينئذ لا بد أن نسلم بأن الحقيقة الفنية "ذاتية موضوعية" فهي ذاتية لأن الذات هي التي تمثل مشاعر الفنان، ووجدانه، وإحساساته، وفكره، وفلسفته، ونبضه، وفي ظل هذا الفيض من المشاعر تتم ترجمة الموضوع، فهو موضوع يرى من خلال وجدان الفنان وكذلك يخرج محمّلا بوجهة نظره ومشاعره المميزة.

لا بد أن نتحدث عن انزياح اللغة وتشييد الدلالات لتوضيح دور اللغة التي هي مادة الأدب وخامته الرئيسة التي تتشكل منها أشكاله وفنونه، وتعتبر اللغة أهم وسائل التفاهم والاحتكاك بين أفراد المجتمع في جميع ميادين الحياة. ودون اللغة يتعذر نشاط الناس المعرفي. وترتبط اللغة بالتفكير ارتباطًا وثيقًا؛ فأفكار الإنسان تصاغ دومًا في قالب لغوي، حتى في حال تفكيره الباطني. ومن خلال اللغة تحصل الفكرة فقط على وجودها الواقعي، ثم عرضنا لآراء القدماء أمثال جون كوين وأدونيس في تعريف اللغة الشعرية، والتفريق بينها وبين اللغة العادية، وقلنا إن اللغة الشعرية ترتبط بثقافة الشاعر وبمرجعياته الفكرية وبكل العوامل الذاتية والموضوعية التي تساهم في تجاربه الشعرية. فهي ترجمان لتصوراته وحساسياته، كما أنها صورة معبّرة عن انشغالاته وهمومه الفكرية والنفسية والاجتماعية. والشاعر دائم الاختيار والانتقاء بين الألفاظ سعيا وراء ما يمكن أن يخدم مقصديته، ويقدم صورة تقريبية لما يعتمل في ذهنه وأعماقه. وهكذا تأتي اللغة الشعرية منسجمة مع السياق النفسي ومع التجربة الداخلية للمبدع. كما أنها تأتي منسجمة مع السياق الثقافي العام، ومع الاختيارات الفنية والجمالية التي أقرها المجتمع الأدبي، واستساغها الذوق الفني السائد.

إن الوعي بأهمية اللغة الشعرية ودورها في إنتاج الشعرية كان له صداه عند النقاد القدامى، تمثل ذلك في إدراكهم بخصوصية اللغة الشعرية. وإن خصوصية لغة الشعر، وخصوصية أن للشعراء حقوقاً لغوية ليست لسواهم من المبدعين والأدباء، حيث أن هذه اللغة هي ركيزة العصر الحديث، خاصة وأنها كانت محمّلة بركام كبير من ميراثها القديم، وببعض الهوامش المقدسة نتيجة لعلاقتها بالنص المقدس. فبعد خلاصها من كل هذا، فإنها قد وجدت لنفسها قدرة إضافية في إنتاج دلالتها الإشارية والرمزية التي اختلفت من مكان إلى آخر، ومن زمان إلى آخر، ومن



خالد ترقي

مبدع إلى آخر، إنها أصبحت لغة مجازية تبحث عن الحقيقة من خلال رصيد لغوي كبير له ألفاظه الجديدة التي تختلف عن الرصيد القديم المتوارث.

اللغة الشعرية لا يمكنها أن تقوم بدورها كأداة اتصال فقط وإلا فقدت غايتها، إن اللغة في الشعر هي غاية في حد ذاتها ولا بد أن ترتكز على وظائف أخرى كالانحراف والإزاحة وغيرها.

حتما أن هناك فروقا متباينة بين اللغة العادية واللغة الشعرية بالنسبة إلى كلّ من المبدع ذاته والمتلقي باختلاف ثقافاته، ولكن لمثل هذه الفروق مسافات محددة بحيث أنها لا ينبغي أن تكون قريبة جدا، أو بعيدة جدا، بينما الحكمة أن يمتلك الأديب المنطقة الوسطى بينهما، تلك المنطقة التي تجعل المتلقي فاعلا داخل النص.

وعرضنا أيضا لرأي فرديناند دوسوسير، في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة"، والذي اعتبر فيه اللغة عبارة عن علامة، وتتكون هذه العلامة من الدال الصوتي والمدلول المعنوي، لكنه أبعد المرجع الحسي المادي، واحتفظ بما هو مجرد وصوري. ومن ثم، فقد كان يدرس اللغة لذاتها ومن أجل ذاتها. ويعني هذا أنه كان يركز على دراسة اللغة باعتبارها ملكة اجتماعية أساسية وثابتة، ويقصي الكلام باعتباره ظاهرة فردية متغيرة وهامشية. ويدل هذا كله على أن دوسوسير لم يهتم بالسياق المرجعي الوظيفي، واكتفى بالجانب الصوتي والمعنوي المرتبطين باللغة، ولم يهتم بالكلام والإنجاز القائمين على البعد المرجعي والإحالي والسياقي.

إن النص الأدبي بنية ودلالة وتركيب ووظيفة سياقية قبل كل شيء. لذا، لا بد من مراعاة السياق والوظيفة في تحليل النصوص والخطابات الأدبية، ولاسيما الشعرية منها. وعليه، "فالنص الشعري ليس لعب ألفاظ، وليس نقل تجربة ذاتية وحسب، وإنما يهدف، فوق ذلك كله، إلى الحث والتحريض". وهذا يعني أن التحدث يقصد به تبادل الأخبار، وفي الوقت نفسه، يهدف إلى تغيير وضع المتلقي، وتغيير نظام معتقداته، أو تغيير موقفه السلوكي. إن المألوف من القول لا يثير في المتلقي أيّ إحساس لأنه يجري بحسب الإلف والعادة، أما الانزياح عن المعتاد فهو ما يتوسل به لهزّ يقظة المتلقي، فعلمية اختيار أو انتقاء الألفاظ للتعبير عن موقف تستوجب أن يكون هذا الاختيار مخالفاً لما اعتاد عليه الناس وانزياحاً عنه حتى يحدث الصدمة المطلوبة.

الانزياح، كمثال وكعامل أساسي من عوامل البلاغة اللغوية، ومحرك متعدد الاتجاهات في تكوين الدلالات داخل النص الأدبي، جاء هذا المفهوم في الدراسات الأسلوبية واللسانية الغربية التي تحاول تحديد الواقع اللغوي الذي يعد بمثابة الأصل، ثم عملية الخروج عنه، فهو في الأصل متعلق بجماليات النص الأدبي، واهتمت هذه الأبحاث بظاهرة الانزياح باعتبارها قضية أساسية في تشكيل جماليات الخطابات الأدبية وبوصفها أيضاً حدثاً لغوياً يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويبتعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف، وينزاح بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة فيحدث في الخطاب انزياحا يمكنه من شعريته ويحقق للمتلقي متعة وفائدة. حددنا للانزياح ثلاثة أنواع منها: انزياح سكوني باعتباره بعدا عن التعبير المشترك، وانزياح حركي باعتباره قفزة إلى المبادهة، وانزياح سياقي باعتباره شذوذا دلاليا. تحدثنا عن صور البناء من منظور الانزياح والتي تنقسم إلى:

انزياح بلاغي وانزياح شعري، ذكر "حسن ناظم" في كتابه مفاهيم شعرية أن ريفاتير صنف أنماط الدلالة إلى ثلاثة:

• نقل المعنى: ويتم حين تغير العلامة معناها إلى معنى آخر، بنيابة كلمة عن كلمة، كما في الاستعارة أو الكناية.

• تحريف المعنى: في حالة الالتباس أو التناقض أو اللامعنى.

• إبداع المعنى: ويتم عندما يتكون في الخطاب مبدأ تنظيمي يشكل علامات من وحدات لغوية، قد لا تحمل معنى في سياق آخر مثل (الطباق - الإيقاع - المزاوجة).

يتضمن النص أو الخطاب الأدبي عوالم غامضة من الدلالات العائمة والأفكار الضمنية التي تختفي وراء متاريس مجازية وإيحائية. ومن هنا، يتميز النص الأدبي عن الأقوال العادية بقوالب شعرية وتخييلية، ويتسم أيضا بقوة الانزياح والخرق والترميز والأسطرة والكثافة البلاغية المعقدة والمتشابكة. وهذا يحتاج إلى قارئ ومحلل وناقد تأويلي يفكك الدلالات في ضوء مقاصدها وسياقاتها الوظيفية. وهذا كان مدخلنا للحديث عن الطرف الآخر الذي يخلق التوازن في تحقيق النص لغايته وهو "المتلقي" وكيف أنه بمقدرته المكتسبة أن يؤول النص ويزيل غموضه إلى درجة تتوافق مع انفعالاته وتجاربه وثقافته، ليس هذا فحسب، بل إننا نتطرق لكون المتلقي هو المبدع الآخر للنص الأدبي متمثلا في إعادة إنتاجه للنص مرة أخرى، وهذا هو عنصرنا الثاني تحت عنوان إعادة إنتاج



خالد تركي

النص، وقلنا إن الانزياح الذي نتحدث عنه هو العمود الفقاري لتشييد الدلالات، وطالما هناك دلالة يعني أن هناك معطيات ما يقدمها النص لشخص ما لتوصيل رسالة ما، وهذا الشخص لا بد له من أن يستجيب لتلك الإشارات والعلامات التي تتحقق معها تلك الدلالة، وعندما لا تتوافر الاستجابة، فلا وجود للدلالة ولا وجود للمعنى أصلا، وبالتالي إعلان لوفاة النص. ومن هنا ظهر في الأدب الحديث تحول كبير من سلطتي المؤلف والنص إلى سلطة القارئ (المتلقي) ومن هنا أيضا برزت نظريات التلقي المختلفة وتحدث العديد عن نوعية النصوص القابلة للقراءة وكذا عن نوعية القارئ الذي يستطيع تحليل النص وتحويله من جثة هامدة إلى روح تدب فيها الحياة، وما هي الصفات التي يجب توافرها في ذلك القارئ. وعن الفرق بين القراءة الاستهلاكية والقراءة النقدية، وهنا طرحنا سؤالا، من هو المتلقي الذي يتمكن من تأويل النص، وإضفاء تجربته الخاصة عليه، وإنتاجه من جديد بإبداع مختلف خاص به. هذا المتلقي له مواصفاته الخاصة مثل النص الذي يجب أن يمتلك مواصفات أيضا تمكّن المتلقي من توليده، لا بد للمتلقي أن تتوفر لديه قدرة على التركيز أثناء تلقيه النص لأن التركيز يفضي إلى تثبيت الخبرة الفنية للقارئ، فلا بد للمتلقي أن يتجاهل العالم المحيط، يتجاهل الواقع، والمبدع، ولا يكون تعامله وتفاعله سوى مع العمل الفني، لأنه حين يستحضر ذاته أمام العمل الفني تبدأ استجابته لما يتذوقه في العمل.

إذن هناك جوانب لا بد أن تتوافر ليكتمل بناء العمل الفني؛ اشتماله على لغة شاعرية، هذه اللغة لا بد أن تتميز بقدر مناسب من الغموض والانزياح، مما يفتح طريقا للمراوغات التي من شأنها أن تقحم المتلقي داخل النص ليكتشف وينفعل ويستخلص ويحقق متعته الخاصة، ويبدأ في تشييد دلالاته وبناء استنتاجاته معتمدا على معطيات المبدع من هذه اللغة الشاعرية التي تدفعه نحو تأويلات عديدة.

كاتب من مصر



ملف

هاوية الأيديولوجيا

أصفاد العقل ومتاهة الأفكار

شادي أبو ريدة



الجميلة النائمة في التابوت

شهيق وزفير بصدد الأيديولوجيا

خلدون الشمعة

مصطلح أيديولوجيا، كما هو معروف، يطرح وفقاً للتقليد الماركسي والعلوم الاجتماعية، ليصف شكلاً وهمياً أو محرّفاً. ويكمن الخطأ أساساً في مفارقة المصطلح للموضوعية. كما يطرح ليصف، على نحو سلبي، النظرة إلى العالم أو إلى الطبقة أو المجموعة الاجتماعية.

يشير ديفيد ميسي (Macey) في مقالة حول النظرية النقدية إلى ما يدعوه بالنموذج المرجعي "البارادايم". هذا النموذج يمثل في رأيه محاكاة ساخرة لمعنى الأيديولوجيا، محاكاة تتمثل في عبارة الأنثروبولوجيGreetz القائلة "لدي فلسفة اجتماعية، ولديك آراء سياسية، ولديه أيديولوجيا."

وهذه العبارة التي أطلقت في عام 1973 تبرز تحديداً في حوارات ساخرة تدور حول نهاية الأيديولوجيا. وتحيل هذه الحوارات، بدورها، إلى كتاب دانييل بيل (Bell) عالم الاجتماع الأمريكي "نهاية الأيديولوجيا" الصادر في عام 1960، أي قبل صدور كتاب فرانسيس فوكوياما بطبيعة الحال.

لا أريد أن أدخل هنا في تحليل للتعريف. أكتفي بالإشارة إلى أن Greetz يصف الأيديولوجيا بما هي عليه، وبأنها نزوع نحو الشمولية المتعصبة عموماً، وإن كان يلقي بهذه التهمة على الآخر. ويحدث التجلي بحيث تصير الأيديولوجيا نقيضاً للنزعتين التجريبية، والليبرالية الجديدة الدائبة التعديل.

الكتابة حول هذا الانزياح الإلغائي زئبقية الوقع والملمح. والرد الماركسي إزاء هذا النقد هو أن الليبرالية نفسها تصير أيديولوجيا. وهذا يبين صعوبة (أو ربما تعذر) الوصول إلى تعريف مُقْنِع لمصطلح مراوغ.

قد يقال هنا إن المصطلح ليس مطروقاً بحقيقته في النقد العربي بما فيه الكفاية. إذا صرفنا النظر عن قرقعة "الأدب والأيديولوجيا" في فضاء معاصر لزماننا، فضاء سوري يسوسه العسس والأشباح، والالتفات تحديداً إلى مثال المغربي عبدالله العروي المبكر في "الأيديولوجيا العربية المعاصرة" 1967 وجدنا في نقد العروي لاستشراق الإنكليزي جب، والمجري غولدزهر ما يحيل إلى تعامل جدي مع المصطلح.

مثال على توطين المصطلح يكمن في صنيع مغربي آخر هو محمد عابد الجابري. الانزياح التاريخي يكمن في إشارته إلى حرص الدول في مختلف العصور على توظيف مؤرخين رسميين لكتابة تاريخها. وفي التجلي يكون الغموض قد زال. سئل المؤرخ الرسمي للدولة البويهية ابراهيم الصابئ عما يفعل فقال "أباطيل أُنمّقها، وأكاذيب ألفّقها".

هكذا يكون قوام الأيديولوجيا في التراث، أو ربما في معظمه. وهذا القوام، يستدرك الجابري، ليقول إن جميع المؤرخين لم يكونوا بطبيعة الحال يكذبون على الناس بهذا الشكل "بل لعل أكثرهم كان يعتقد أنه يكتب الحقيقة". وهو في ذلك مؤطر بأيديولوجية معينة، أيديولوجية الطبقة الحاكمة التي يعتقد المؤرخ - ربما صادقاً مع نفسه - أنها تمثل وجهة النظر "الحقيقية".

خطاب اعتذاري يختزله الجابري بالقول إن التاريخ مكتوب أيديولوجياً، وهو لا يمكن إلا أن يكون كذلك.

ما تفسير ذلك؟

الاعتذاري في تفسير الجابري ينطلق من أن التذكير بأن كتابة التاريخ بدأت وتبدأ مع قيام الدولة، أي مع انقسام المجتمع إلى طبقة حاكمة وأخرى محكومة". (التراث والحداثة).

شادي أبو ريدة

الحكم على الأيديولوجيا ينطلق، من جهة أخرى، في خطاب العروي بمواجهة الاستشراق من منطلقات ربما كانت مغايرة لخطاب الجابري الاعتذاري المنزع. الأول ليس متحرراً من وظيفته الموضوعية عموماً. الثاني خطاب ترتبط حركيته بزئبقية تتم بمعرفة العارف وبوعيه.

يرى المستشرق غرينباوم أن الثقافة الإسلامية، ويوافقه (ربما من حيث لا يدري) الفلسطيني عبداللطيف الطيباوي في إصراره على أن الإسلام، ديناً وثقافة، جوهر لازماني، أي جوهر لا يتغير أو يستعصي على التغيير.

العروي ينطلق في سرديته من نقضٍ تتداخل فيه اللحمة والسداة، نقض وليس نقداً، لرأي غرينباوم. فكأنه (في المآل) ينقض تقييد غرينباوم للحضارة الإسلامية بحدود القرن الحادي عشر، وذلك بإصراره على أن تحديث الإسلام لا يمكن تحقيقه إلا بـ"استنباط نفسه وفقاً للنظرة الغربية"، والقبول بالرؤية الغربية للإنسان، وبالتعريف الغربي للحقيقة". وبعبارة أخرى، يمكن القول إن العروي يدعو إلى اختراع العجلة مجدداً، وذلك بانتهاج رؤية أخرى مستقلة، تستنبط نفسها بعيداً عن إيديولوجيا المدونة الاستشراقية.

وفي مدونة مغايرة لمغربي آخر هو عبدالكبير الخطيبي، إن "ما يهدم تاريخانية العروي هو أمانتها للهوية الوحشية، أي 'لمسألة' ساذجة من مسائل الوجود. ومن هنا يخلط العروي بين 'الآخر' و'الغير' و'الآخرين'، بين الأنثروبولوجية الثقافية، وفكر الاختلاف، بين التاريخي والتأريخي.

زد على ذلك أن آراءه المختلفة حول الوجود العربي تسقط من تلقائها، فلسنا بحاجة على الإلحاح على هشاشتها. يكتب مثلاً: منذ ثلاثة أرباع القرن، يطرح العرب على

أنفسهم سؤالاً واحداً: من الآخر، ومن أنا؟" (الأيديولوجيا العربية المعاصرة ص 15) كما لو أن هذا السؤال ليس السؤال الجوهري لفكر الوجود، باستمرار.

فبأيّ سذاجة ينسى العروي مسألة الوجود والموجود، المؤتلف والمختلف، كما طرحت في الفلسفة اليونانية والفلسفة العربية. إن أيديولوجية العروي منهارة، في أساسها". (النقد المزدوج 1980).

في تقديري أن من المهم، بعد استعراض أمشاج من بعض نماذج توطين مفهوم الأيديولوجيا، ومعظمها مغربي لأسباب لا مجال للتعرض لها، من المهم ملاحظة لقاءات وربما تقاطعات، بين مفهومين جوهريين: الأيديولوجيا والأصولية في الدولة الثيوقراطية والقومية شبه الثيوقراطية. الأيديولوجيا علمانية المنزع قرين خفي للأصولية الدينية، قرين خفي ولكنه مطلق التسديد، قاعدة برزخية أو نواة أولى: الهوية العربية لم تعد تقوم على الأصولية الدينية واللغوية والأبوية. فهذه الهوية – يجب أن نعترف – تمزقت وتصدع كيانها، وصار واحدها متعدداً، ومتعددها واحداً.

"بترول العرب للعرب" مقولة أيديولوجية صارت فاضحة الآن. ويمكن القول باطمئنان إن مفهوم الأيديولوجيا الذي ارتبط بالماركسية تاريخياً لم ينهر بانهيارها، بل انفتح على أصوليات مطلقة العنان كالفاشية والشيوعية المختلطة بالثيوقراطية وبعض أنماط القومية. ويذكر ذلك بمحاولة إلغاء الأيديولوجيا التي تعود إلى سبعينات القرن الماضي. كان وصف مفهوم بأنه أيديولوجي معادل لوصفه بأنه وهمي أو مضلل عن الحقيقة، أو جزء منها.

في هذا كله ما يؤكد أن الأيديولوجيا تنتمي إلى تراث فكري لا يمكن وصفه في أي حال بأنه عقلاني أو مطابق للحقيقة.

في الأيديولوجيا تزول التعيينات وتمّحي العلامات الفارقة بين الحقيقة والخيال. الأيديولوجيا تتعلق باستجواب موقع الأفراد في مجتمعاتهم، والجماعات في العالم، وتسلّحهم بفهْم مناسب لأنفسهم في العالم، فهْم يبدو طبيعياً، يحدد مواقعهم الاجتماعية وذلك بتمثيلهم تمثيلا مزيفاً يلفّق العلاقات في ما بينهم وكأنهم جزء من خطة مهمة ومتماسكة داخلياً.

ويرى البعض أن بعض نماذج الأيديولوجيا تمثل جزءاً ضرورياً من حسّ المرء بالانتماء لأي مجتمع. ويكون هذا الانتماء مزيفاً بقدر أو بآخر، مدركاً لعناصره التخييلية. ويمكن القول إن سردية الأيديولوجيا تطبع الأفراد بطابع مجتمعهم وذلك عن طريق طقوس وممارسات تؤكد (على نحو مضلل) فهم الإنسان لنفسه ومكانته في المجتمع. ولا شك أن الاحتفاء بشعور مجتمعي شامل كالفاشية أو الشيوعية أو الثيوقراطية المعانقة لأصولية مطلقة الحدود، احتفاء قمين بتكوين الضمير الجمعي الذي يساعد الحاكم أو النخبة الممارسة للحاكمية على السيطرة وتحويلها إلى سلطان.

ويحسن لفهم المصطلح آنياً، أي في الوقت الحاضر، التذكير بحدوث انزياح مستمر يتمثل على السطح، ولأول وهلة، بانتصار الرأسمالية الليبرالية الجديدة التي يمكن وصفها بأنها نزوع اقتصادي عابر للحدود ويعدل نفسه باستمرار.

ولكن المجابهة في حقيقة الأمر لم تعد تتمثل في نزوع اقتصادي عابر للحدود فحسب، بقدر ما تتمثل في المجابهة بين دكتاتورية ثيوقراطية المنزع لا تستمد أصوليتها من أساطير العلمانية المتغيرة وحدها، بل من الدين ونصوصه الثابتة، وبين ديمقراطية تداولية تعترف بعيوبها ونقائصها.

أختتم بما أعتبره شهيقاً وزفيراً على هامش سيرة ذاتية محاصرة بما نعيشه من أجواء نكوص أيديولوجي إلى القرن التاسع عشر، قرن التوسع وممارسة الاستعمار بمعناه القديم.

في عام 2015 وصف أسقف الكنيسة الروسية الأرثوذوكسية البطريرك كيرل التدخل الروسي في سوريا بقوله: "قتال الإرهاب معركة مقدسة اليوم، وبلدنا اليوم ربما كان أكبر قوة ناشطة في العالم تقوم بقتاله..".

وعلق البابا الكاثوليكي في حوار ديكي، علق مخاطباً البطريرك كيرل بقوله:

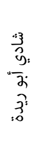
"كان يا مكان.. كان هناك حديث في كنيستنا عن الحرب المقدسة، أو الحرب العادلة.. ولكننا اليوم لا نستطيع الحديث بهذه الطريقة".

ويقول الرئيس بوتين كما ينقل عنه الفيلسوف سلافوي جيجك أنه أشار بإعجاب وتثمين (في شباط/ فبراير 2020) إلى مقطع من أغنية روك سوفياتية لفرقة "العفن الأحمر"، يقول:

"الجميلة النائمة في التابوت، تسلّلت إليها وضاجعتها.. سواء أعجبك ذلك أم لم يعجبك، نامي يا جميلتي"!.

ربما نجد في هذا الهذاء الزخرفي ما يدعو المرء لرفض صيرورته موضوعاً أثيراً لرغبة الاغتصاب.

ناقد من سوريا مقيم في لندن





الأيديولوجيا وأصفادها

أحمد برقاوي

الأيديولوجيا (Ideology) مصطلح يوناني مؤلف من كلمتين: idea وتعني فكرة، وlogos بمعنى علم والترجمة الحرفية لكلمة أيديولوجيا هي علم الأفكار، وكان الفيلسوف والاقتصادي الفرنسي دي تراسي Detracy أول من استخدم هذا المصطلح عام 1796؛ للدلالة على الأفكار، وعملية نشوئها، وقوانين الفكر الإنساني.

وبعد مضي وقت قصير منذ أن تسلم نابليون بونابرت السلطة في فرنسا، وقف دي تراسي، وغيره من الفلاسفة والاقتصاديين، موقف المعارضة منه، وذلك؛ نتيجة خيبة أملهم في الإمبراطور الجديد، فكان أن نعتهم نابليون - تقليلًا من شأنهم - بالأيديولوجيين؛ قاصدًا أنهم يتبنون أفكارًا وهمية غير قابلة للتحقق، وفاقدون للقدرة على النشاط المفيد؛ فصار لكلمة أيديولوجيا معنى الذم، وبهذا المعنى استخدمها ماركس في كتابه "الأيديولوجيا الألمانية".

والأيديولوجيا - تعريفًا- هي بنية من الأفكار المعبرة عن غايات عملية، يعتقد أصحابها بأنها تعكس أهداف أمة أو طبقة أو فئة من الناس، في مرحلة تاريخية محددة، وتنطوي - هذه البنية - على الوسائل الضرورية للنشاط العملي؛ من أجل تحقيق الأهداف التي تطرحها.

إنها ذات قدرة على الإقناع، والإيمان بحقيقة أفكارها وإيمان -كهذا- هو الذي يحفّز الفاعلية النشطة للبشر، ويوجد لديهم عصبية وحماسة شديدتين إن قوة الجانب الإيماني في الأيديولوجيا لا يكترث للجانب المعرفي، على الرغم من أنها تصاغ صوغًا نظريًا مفهوميًا في خطاب متماسك.

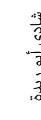
والقول بأن الأيديولوجيا وعي زائف، بالمطلق، لا ينفي قدرتها الجدلية، من جهة، ولا ينفي اعتقاد أصحابها بأنها معرفة صحيحة، من جهة ثانية.

والغاية من الخطاب الأيديولوجي غاية عملية، وليست علمية أو معرفية، لكن الأيديولوجي يسعى دائمًا لإظهار "علموية" خطاب غاياته، وفي كل الأحوال، إذا كانت الحقيقة العلمية حقيقية لذاتها، ومحكومة بطريقة إنتاجها والتحقق منها، وذات نتائج عملية غير مباشرة، فإن المعرفة الأيديولوجية ذات ارتباط لا تنفصم عراه بالوظيفة العملية التي تنشدها الأيديولوجيا.

ومن هنا؛ وقعت الشبهة في الأيديولوجيا بأنها معرفة قادرة على قلب الأمور رأسًا على عقب؛ إذ أنها، بدواعي أهدافها العملية، تصوغ المعرفة؛ حتى لو كانت هذه المعرفة خطأً.

ولما كان المجتمع - بوصفه كلية - ينطوي على الاختلاف والتعدد بين فئاته وطبقاته وأفراده، فإن كل مجتمع يحتوي عددًا من الأيديولوجيات التي تعكس الاختلاف والتعدد، ومن هنا؛ تبرز الصراعات الأيديولوجية من حيث هي التعبير الفكري عن "الصراعات الاجتماعية"، والتناقضات الطبقية والسياسية والمصلحية، وتأخذ الصراعات الأيديولوجية صورة النقد المتبادل في ما بين الأيديولوجيات، وتغدو كل أيديولوجيا نقدًا للأيديولوجيات الأخرى، فينشأ الانغلاق الأيديولوجي المميز لكل أيديولوجيا؛ حتى صارت، وتصير، كلمة الأيديولوجي نعتًا لذم كل تفكير ينزع نحو التعصب.

إن فهم الأيديولوجيا، استنادًا إلى شروط إنتاجها، لا يعني أن الخيارات الأيديولوجية للأفراد تعود دائمًا إلى انتماءاتهم الطبقية والاجتماعية؛ إذ أن الأيديولوجيا، بما تنطوي عليه من طابع رمزي مؤثر، قادرة على كسب تأييد فئات اجتماعية متنوعة، من جهة، ومن جهة أخرى، فإن للأيديولوجيا استقلالًا نسبيًا، ومن الصعب تفسير انتشارها بأساس اقتصادي، فحسب؛ فهناك عوامل كثيرة، قومية وأخلاقية وفلسفية واجتماعية وثقافية، تساهم في جعل الأيديولوجيا مستقلة نسبيًا عن أساسها الطبقي - الاقتصادي، فضلًا عن الدور الذي يقوم به المؤدلجون أنفسهم، ومدى تأثيرهم عبر الخطاب



شادي أبو ريدة





الشفهي المكتوب في أفراد المجتمع، ذلك أن هؤلاء المؤدلجين يطرحون أهدافهم، بما هي أهداف كلية معبرة تعبيرًا شاملًا عن المجتمع.

واستقلال الأيديولوجيا النسبي هو الذي يفسر استمرارها، وانتقالها من جيل إلى آخر، على الرغم من تغير الشروط التي أنتجتها، كذلك يفسر أدوارها المختلفة التي تقوم بها في المراحل التاريخية المتعاقبة؛ فالأيديولوجيا الواحدة - ذاتها - تقوم بوظائف متناقضة عبر التاريخ، وهذا ما ينسحب على كل الأيديولوجيات من دون استثناء، ومن ثمّ؛ فإن معيار تمييز أيديولوجيا محافظة من أخرى تقدمية معيار تاريخي، قبل كل شيء، وليس معيارًا قيميًا؛ فالأيديولوجيا المحافظة التي تدافع عن واقع متعين آيل إلى الزوال، ومناقض لمنطق سيرورة التاريخ، لم تنشأ - في الأصل - أيديولوجيا محافظة، بل مرت في مرحلة الأيديولوجيا التجديدية، أو التقدمية إن انتصار حاملها الطبقي، وتحوله إلى قوة مهيمنة اجتماعيًا وسياسيًا وثقافيًا، وسعيه إلى تثبيت ذاته بوسائل القمع المتنوعة، مصادرًا منطق التغير، هما اللذان يحولان الأيديولوجيا التي كانت تعبر - من قبل - عن طموحات فئات صاعدة إلى أيديولوجيا محافظة.

إن هذا التحديد المجرد للأيديولوجيا لا ينفي وجود معايير لتصنيفها في تعييناتها المختلفة، فهناك معيار الشمول الذي يصنف الأيديولوجيات على أساس مصالح الفئات التي تعبر عنها، ودرجة العصبية التي توجدها، كالأيديولوجيا القومية التي تعلن أنها تعبر عن مصالح أمة بكاملها، وكالأيديولوجيا الطبقية التي تعكس مصالح طبقة محددة، وكالأيديولوجيا الدينية التي تستمد أطاريحها من دين جماعة من الناس.

وهناك المعيار الأخلاقي الذي يصنف الأيديولوجيات على أساس النزعة الأخلاقية السائدة فيها، كتصنيفه الأيديولوجيا العنصرية التعصبية، ومثالها الأيديولوجيا الصهيونية، والأيديولوجيا النازية، والأيديولوجيات الفاشية.

وهناك المعيار العملي، حيث تصنف الأيديولوجيات وفق أساليب فاعليتها، كالأيديولوجيا الثورية التي ترى ضرورة تغيير الواقع تغييرًا جذريًا بفعل ثورة اجتماعية، وكالأيديولوجيا الإصلاحية التي ترى ضرورة التدرج في إصلاح المجتمع؛ للوصول إلى الأهداف المنشودة.

ولقد شهدت السنوات الأخيرة مناقشات في الفكر الاجتماعي حول مسألة مهمة، ألا وهي: هل يشهد عصرنا الراهن نهاية الأيديولوجيا؟ للإجابة عن هذه المسألة، يجب أن يميز بين مصير أيديولوجيا محددة، ومصير الأيديولوجيا بعامة. إن لكل أيديولوجيا محددة عمرًا معينًا، والمقصود بعمر الأيديولوجيا المحددة ذلك الزمن الذي باستطاعة هذه الأيديولوجيا، أو تلك، أن تمارس في أثنائه تأثيرها في البشر، وتستمر في مد معتنقيها بطاقة روحية، تدفعهم إلى فاعلية نشطة، وتقيم في ما بينهم عصبية مشتركة.

إن أيديولوجيا ما تموت وتنتهي من أداء وظيفتها في حالين: في حال انتصار حاملها الاجتماعي، وبروز التناقض بين الأيديولوجيا، والممارسة العملية على نحو صارخ، فما إن يبرز تناقض كهذا، حتى تكف هذه الأيديولوجيا عن إنجاب القناعة بمنظومتها الفكرية، وبأهدافها العامة. أو في حال مرور وقت طويل على وجودها، من دون أن يحرز حاملها الاجتماعي انتصارًا ما، فتزول بزوال شرط تكونها التاريخي، وتصاب بالموات البطيء.

وفي الحالين تخلي الأيديولوجيا المنهارة المكان لولادة أيديولوجيا جديدة.

أما القول بنهاية الأيديولوجيا العامة، وإن البشر المعاصرين قد تحرروا منها، فهو قول يجانب الصواب؛ فنهاية الأيديولوجيا أمر محال، وآية ذلك أن وجود الأيديولوجيا، واستمرارها، مرتبطان بوجود مصالح وأهداف لدى البشر، وبطريقة التعبير عن هذه المصالح والأهداف، ولما كان من المحال زوال أهداف البشر ومصالحهم، فمن المحال زوال الأيديولوجيا.

ومن هنا؛ نفهم قدم الأيديولوجيا في التاريخ، وذلك قبل أن ينشأ مصطلح الأيديولوجيا؛ فجدة المصطلح لا تنفي قدم هذه الظاهرة.

الغطاء الأيديولوجي للمصالح

وليس مفهوم المصلحة بمفهوم مرذول، فالمصالح منها ما هو سامٍ ومنها ما هو وضيع. فأن يجعل المرء من مصالح العرب بوصفهم بشراً يتمنون العيش في دولة واحدة، ديمقراطية علمانية قوية تحقق الكرامة للإنسان وتحرر العربي من الشعور بالدونية تجاه الغربي هدفاً نسعى إليه، فهذا من قبيل المصلحة السامية.

وأن يدافع الفقراء من عمال وما شابههم عن مصالحهم أمام همجية رأس المال فهذا دفاع عن مصالح مشروعة. أما أن يدافع شخص عن نظام فاسد دفاعاً عن فساده ومصلحته بالفساد فهذه مصلحة وضيعة. لا تظهر المشكلة بين الأيديولوجيا والمصالح السامية بل تظهر في إطار المصالح الوضيعة وتعبيراتها الأيديولوجية الزائفة.

فأصحاب المصالح الوضيعة لا يقدمون خطاباً أيديولوجياً مباشراً دفاعاً عن مصالحهم الوضيعة، بل يغطون مصالحهم الوضيعة بأيديولوجيا مناقضة في ظاهرها للمصالح هذه، بل ويصل بأصحاب المصالح الوضيعة أن يقدموا أيديولوجيا إنسانية كغطاء أيديولوجي للمصالح الوضيعة.

فلا يقول لنا أصحاب الفساد الطفيليون وغيرهم إن الدافع هو الربح ونهب جيوب الناس، بل يقولون إنهم يخدمون الإنسان ويسهرون على راحته ورفاهه وتأمين حاجاته.

وهنا تظهر الدعاية للسلع بوصفها الأيديولوجيا الكاذبة، الغطاء الأيديولوجي الذي ظاهره حسن وأهدافه وضيعة. وفجأة يتحول بعض السوقة من أصحاب الامتيازات السلطوية وغيرها إلى كائنات غيورة على أوطانها الصغرى فترفع الشعارات التي تظهر حبّها وانتماءها وتضحيتها من أجل جزء من الوطن العربي الكبير على أنه الوطن المقدس الذي لا بد من أن يكون أولاً.

هذه الأيديولوجيا الزائفة والمنحطة أخلاقياً إنما تدافع عن مصالح ضيقة لمجموعة من النهابين والهباشين والخائفين على سلطتهم التي تحمي هبشهم ونهبهم وحسهم الأخلاقي الوضيع.

ولعمري إن الأقنعة الأيديولوجية في هذا الوطن صارت من الكثرة ما يشي بانحطاط أخلاقي عام.

الأيديولوجيا والشباب

يخضع الشباب بعامة . أكثر من الفئات العمرية الأخرى. للتأثير الأيديولوجي. وآية ذلك أن الشباب يعيشون مرحلة تكون الوعي والخيارات السياسية والمستقبلية، كما أن الشباب هدف أول لكل الاتجاهات الأيديولوجية، سواء كانت اتجاهات أيديولوجية سياسية، أو اتجاهات أيديولوجية سلطوية، أو اتجاهات أخرى. فالأحزاب السياسية في كل أنحاء العالم، تنظر إلى الشباب بوصفهم قلب الحركة السياسية الفاعلة، وبالتالي تسعى لأن تنسب أو تضم العدد الكبير منهم، وهذا طبعاً لا يتم إلا بعملية ضخ أيديولوجي يبرز أهمية الأفكار والأهداف التي يطرحها الحزب السياسي.

وشركات العالم التي تنتج السلع: الأزياء، والموضة بعامة، تضخ أيديولوجيتها عبر الصور المتحركة أو عبر الدعاية والإعلان لكي تستقطب العدد الأكبر من جيل الشباب.

وهناك ما يمكن أن نسمّيه الأيديولوجيا المستترة، ألا وهي نمط الحياة الذي تسعى قوى إعلانية وإعلامية كثيرة لفرضه على عنصر الشباب بوصفه العنصر الأكثر قابلية لذلك.

تنقلنا هذه المقدمة العامة إلى أثر الأيديولوجيا بالمعنى الذي أشرت إليه في الشباب العربي. فلقد جاء حينٌ من الدهر تقاسمت الأيديولوجيات القومية والشيوعية والدينية ولاء الشباب العربي. ولسنا نحتاج إلى العودة لمثل هذا الواقع القديم.

ما يهمنا الآن الكشف عن أي الأيديولوجيات ذات الأثر الفاعل في وعي الشباب، لاسيما أن هذا الوعي يتحول إلى سلوك، ولماذا كان الأمر على هذا النحو.

تشهد الساحة الأيديولوجية العربية الآن غلبة التيار الأيديولوجي الديني الإسلامي، والملاحظ أن هذه الغلبة لا تتم وفق الولاء لحزب سياسي إسلامي فقط، بل في إطار اتساع أشمل من ذلك بكثير، وهناك اتفاق حول هذا الرأي لديّ جميع الباحثين.

ففي المغرب العربي من مراكش إلى تونس تتسع دائرة الولاء لحزب الرفاه والتقدم المغاربي وجبهته الخلاص الإسلامي الجزائرية والحركة الإسلامية التونسية بكل أطيافها، وإذا كانت هذه الجهات سلمية في خطابها وممارساتها فإن هناك تيارات عنفية ما زالت تغري الشباب في الانتساب لها.

والملاحظ أن مصر مكان انطلاق حركة الإخوان المسلمين تعود مرة أخرى لتكون الدولة التي ينمو فيها التيار الإخواني وما شابه ذلك، بعد أن اعتقد أنه تيار قد صار من الماضي. ناهيك من أن دول الخليج العربي عموماً تشهد توسعاً في الاتجاه الإسلامي غير المنظم، ويتحول العراق إلى مكان تتسع فيه دائرة الأيديولوجيات الدينية. وكذا الأمر في الأردن وسوريا وفلسطين ولبنان.

والملاحظ أن الجمهور الأساسي لهذه الأيديولوجيات هو من جيل الشباب. فالمظاهرات والمقاتلون لا يكونون غالباً إلا من عنصر الشباب. ولهذا تشهد المنطقة العربية تظاهرات وحالات عنف مادتها الشباب وغالباً من أجيال جديدة.

والحق أن تأثير الأيديولوجيا الدينية يظهر بأشكال متعددة:

1. عودة الشباب لممارسة الشعائر الدينية في الجوامع.
2. لبس الحجاب الشرعي لدى الفتيات.
3. كثرة الفضائيات الدينية.
4. انتشار دُور النشر التي تعنى بنشر الكتب ذات التوجه الأيديولوجي الإسلامي.
5. ردود الفعل القاسية والمباشرة على أيّ سلوك يستشف منه أن فيه نيلاً من الدين



أو أيّ فكرة أو نص يعتقد أن فيه تجديفاً.

-6 انفجار الحركات الأصولية الإسلامية العنفية في بلاد الربيع العربي.

تتعزز هذه الأيديولوجيا يوماً بعد يوم عبر وسيلتين: الأولى انهيار النظام السياسي السلطوي في الوطن العربي والذي ينظر إليه على أنه نظام بالأصل غير ديني ولكنه فشل من حيث قدرته على إنجاز تنمية أو مناخ إحساس بالكرامة.

والثانية: وسائل الإعلام والأموال الطائلة التي تبدد في هذا الاتجاه، وأقصد اتجاه نشر الأيديولوجيات الدينية.

هاتان الوسيلتان لا تفسران لنا الأسباب الكاملة لانتشار الأيديولوجيا الدينية على هذا النحو. ولهذا نرى أن أسباب انتشار الأيديولوجيا الدينية هي ما هو آت:

أولاً: الفقر والبطالة التي يعاني منها الشباب العربي وانسداد آفاق المستقبل أمامه.

والحق أنه ليس هنا أسهل من حرف الفقر والبطالة إلى شكل من أشكال التعويض الإلهي. تبرز هذه الظاهرة أكثر فأكثر ما تبرز في أحياء المدن الفقيرة وبخاصة تلك الأحياء ذات المنشأ الفلاحي. القروي. فحزام المدن العربية اليوم هو حزام القوى الدينية والمكان الأفضل لانتشار الأيديولوجيا الدينية بين الشباب الفاقد الآمال.

هنا يضاف إلى هذا السبب الذي ذكرناه بوصفه وسيلة ألا وهو عجز السلطة السياسية المطلقة: السياسي العسكري الاقتصادي والتنموي.

والأيديولوجيا الدينية بعد أن أمّنت الأغلبية من الشباب فإنها لم تعد تخشى الانتخابات الديمقراطية بل صارت تدعو لها في برامجها السياسية. وهذا ما يزيد من إغرائها أمام الشباب. إن فكرة الخلاص الديني لا تنتصر إلا في إطار انهزام الخلاص الأرضي.

ولهذا نرى أن أيديولوجيات الخلاص الأرضي غير المرتبط بالخلاص الإلهي لا تجد لها موقعاً كبيراً في عالم الشباب العربي. بل قل إن الأيديولوجيات القومية والشيوعية والليبرالية قد أخلت المكان للأيديولوجيات الدينية من دون أن تنتهي طبعاً من واقعنا العربي. إن جيل الكهول هو المادة الأساسية لهذه الأيديولوجيات، من دون أن نعدم وجود جمهور من الشباب واقعاً تحت تأثير الأيديولوجيات المترنحة.

في مقابل هذه الأيديولوجيات الفاعلة وبخاصة كما قلت في أوساط فقراء المدن وفئاتها المتوسطة وفي الأرياف، فإن فئة الشباب ذي المنشأ الطبقي المتوسط والفني والتي تقطن المدن وبعض ضواحيها وقراها، غير ملتفتة إلى الجانب السياسي. الأيديولوجي ولهذا فهو يعوض عن فقره السياسي الأيديولوجي المباشر بالميل نحو نمط الحياة الأميركية . الأوروبية والتي تمتلك أكبر مؤسسة إعلامية فاعلة في العالم وبخاصة بعد ظهور الفضائيات وأجهزة الكومبيوتر ومواقع الإنترنت. إن تأثير هذا النمط من الحياة أوسع ومتعدد بدءاً من الأزياء مروراً بالأغاني وانتهاءً بالطقوس والأكل والتسلية.

وخطورة هذا النمط . بوصفه أيديولوجيا مستترة . كبيرة على مستقبل الانتماء الوطني، ومستقبل الهجوم الكبير على منطقة تعج بكل أشكال الصراعات والتناقضات.

ولعمري إن السلطة السياسية التي تجد من مصلحتها تعميم هذا النمط من الحياة كي يعزف الشباب عن عالم السياسة تحفر قبرها بيدها. وذلك لأن الفرص المتاحة للأيديولوجيا الدينية كي تستقطب الشباب أكبر بكثير من فرص نمط الحياة الأميركية وأيديولوجيتها المستترة، لاسيما أن أيديولوجيا السلطة التي تعاني من التناقض بين الخطاب المعلن والممارسة العملية لا تستطيع أن تستقطب إلا النزر اليسير من أوساط ذات علاقة خاصة بالسلطة، رغم ما تحاول أجهزة السلطة في الوطن العربي أن تظهره من علاقة حميمة بين الحاكم والمحكوم.

حسبنا أن نعرف طبيعة العلاقة بين الإنسان وميديا السلطة لندرك مدى الطلاق البائن الحاصل بين الجانبين. إذن، نحن الآن أمام ثلاثة أشكال من الأيديولوجيات المتفاوتة في درجة التأثير على الشباب العربي.

ولو تأملنا أدوات نشر الأيديولوجيات في أوساط الشباب وطريقة عمل فاعليها لوجدنا: أن الأيديولوجيا الدينية هي التي تملك الأدوات الأهم وذات التأثير العاصف: الجامع، البرنامج الديني متعدد الأصول، الكتاب التراثي، حلقات الشيوخ.

تليها أدوات الأيديولوجيا المستترة: المسلسل التلفزيوني، الدعاية بكل أشكالها، السلعة. فيما أدوات نشر أيديولوجيا السلطة بين الشباب كثيرة جداً، ولكنها غير فاعلة: مؤسسات الإعلام الرسمية، المدرسة، الاحتفالات الدائمة.

ولكن يجب أن نلاحظ أمراً هاماً جداً ألا وهو أن حرمان المجتمع من تكوين شخصية سياسية يكون فيها عنصر الشباب هو العنصر الفاعل والأساس، يحرم الشباب من الخيارات الحرة ويجعلهم أسرى أيديولوجيا دينية، لا أحد باستطاعته منع أدواتها من الفعل، كما يجعل جزءاً من الشباب هارباً إلى العالم النموذج الغرب. وهذا بدوره يخلق ازدواجيات الحياة



شادي أبو ريدة

اليومية في وطننا العربي والتي تعبر عنها بالثقافة: السلوك، الزي، الأكل، العمل، التربية.. إلخ. ومن هنا فإننا لا نعيش تنويعات متعددة ناتجة عن ثقافة عامة، بل نعيش حضور ثقافات متعددة داخل المجتمع الواحد، وهذا ما يجعل المجتمع في حالة من التوتر المستتر، ويزيد من حالات التعصب التي قد تظهر لاحقاً في أشكال من العنف، يقوده الشباب.

الخرف الأيديولوجي

ما الخرف الأيديولوجي؟ لغوياً الخرف من الفعل الثلاثي خرف: فسد عقله من الكبر أو انقطعت صلته بالواقع. وانقطاع الصلة بالواقع يخلق أشكالاً متعددة من السلوك المرضي أو اللاسوي في أحسن الأحوال.

إنّ تعريف الخرف بوصفه انقطاع الصلة بالواقع يوكد ما نذهب إليه من تعريف الخرف الأيديولوجي.

فالخرف الأيديولوجي لا يصيب الأيديولوجي الذي يبلغ من العمر عتياً وظل متمسكاً بأيديولوجيا فقدت صلتها بالواقع، وليس وقفاً على الجماعات المعنّدة في أوهامها الأيديولوجية وإنما يصيب الجميع من كل الأعمار والأزمان.

والحق إن العالم العربي الآن يعاني من عدة أشكال من وجود الخرف الأيديولوجي ومن النتائج الكارثية لخرف كهذا لأن الأيديولوجيا مرتبطة بالسلوك. ولا نستطيع أن نقف عند كل أشكال الخرف الأيديولوجي في مقالة صغيرة ولهذا سنقف عند بعض الأشكال.

فلو تأملنا الأيديولوجية الدينية - الإسلامية التي أسس لها البنا قبل 76 عاماً واستطالاتها وتعييناتها فلا شك أننا واجدون نموذجاً فذاً للخرف الأيديولوجي. فحكم الحاضر بترسيمات ومفاهيم وقوانين وأعراف عالم قديم أمر مستحيل منطقيا وواقعياً ومعرفياً. ولأن الواقع ليس بمقدوره أن يستمر أمراً كهذا ولّد هذا الخرف الأيديولوجي حركات عنفيةً تسعى لتكسير رأس التاريخ مستغلة الخرف

الأيديولوجي للدكاتاتوريات التي حكمت انطلاقاً من عقلية الاحتلال واحتكار القوة. بل إن الحركات المسلحة التي أخذت أسماء كحزب الله وأنصار الله وجند الله وبوحي من الخرف الأيديولوجي الإيراني والتي تحمل السلاح وتنظم نفسها تنظيماً فاشياً ما هي إلا صور فاقعة من صور الخرف الأيديولوجي.

وليس يقل الخرف الأيديولوجي الشيوعي المستمر بصورته القديمة رغم انهيار التجربة السوفييتية أو أشباهها في أوروبا الشرقية. أقول المستمر عند بعض الأفراد والأحزاب القديمة عن الخرف الأيديولوجي الأصولي الديني.

ولكن من حسن حظ الواقع أن النتائج السلبية لخرف كهذا لا تتعدى الكتابة والمواقف السياسية السلمية

وآية ذلك أن الشيوعية مهما أخذت طابع الدين الدنيوي تظل في الوعي ابنة الأرض وخالية من المقدس، ولهذا خضعت للنقد من أصحابها أنفسهم.

أما أشكال الخرف الأيديولوجي المستترة فحدث ولا حرج، وهي مستترة لأنها لا تظهر إلا في الممارسة وليس في الخطاب. وهي لا تقل خطورةً عن أي أيديولوجيا معلنة إن لم تكن أخطر من المعلن.

فالاعتقاد بأن العالم ثابت وخارج السيرورة والتغير وتصعير الخد للتاريخ هو خرف يصيب بعض الجماعات الحاكمة التي لا تسمع نواقيس التاريخ وفاقدة لحس الشم التاريخي، فتقودها هذه الحال إلى العماء التاريخي.

ولسائل يسأل: كيف السبيل إلى التحرر من الخرف الأيديولوجي أو الشفاء منه؟

لا سبيل إلا سبيل واحد: الإصغاء إلى نداءات الواقع والإحساس بالواقع. ورؤية حركة الواقع وهذا يحتاج إلى المعرفة والعلم والوعي التاريخي وإلى شجاعة الوجود.

والعلم دون وعي علمي بالعالم يظل ناقصا، والوعي العلم دون وعي تاريخي لا يكون فاعلاً والوعي التاريخي دون الاعتراف بقوة الواقع وملامحه القانونية لا ثمرة له.

أيديولوجيا الخصوصية

ينتمي مفهوم الخصوصية إلى حقل الثقافة والاجتماع والسياسية والقيم، إنه مفهوم يشير إلى الاختلاف الواقعي لتعينات كل ما سبق، يشير إلى اختلاف التطور التاريخي للتجمعات البشرية. وليس لأحد أن ينكر خصوصية الإقطاع الشرقي العثماني عن خصوصية الإقطاع الأوروبي في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، كما لا أحد بقادرٍ على نفي اختلاف تطور المجتمع الروسي في القرن التاسع عشر عن المجتمع الانكليزي.. وقس على ذلك اختلاف قيم أوروبا عن قيم جنوب شرق آسيا.. إلخ.

عند هذا الحد يظل مفهوم الخصوصية أداة معرفية لفهم المجتمعات واختلافها. غير أن هذا المفهوم، ما أن ينتقل إلى حقل الأيديولوجيا، حتى يفقد هذه الوظيفة، أي المعرفية، ويتحول إلى أداة تزييف للواقع، ومبررٍ لأهداف ومصالح متعددة.

وأسطع حالة من حالات تحول مفهوم الخصوصية من مفهوم علمي. اجتماعي، إلى مبرر أيديولوجي، هو تحوله عندنا في بلاد العرب. وباستطاعتنا أن نرصد الحالات الآنية لمثل هذا التحول الذي أطلقنا عليه: أيديولوجياً الخصوصية.

أولاً: الخصوصية في أيديولوجيا السلطة، فلقد بات من المتفق عليه أن السلطة في الوطن العربي سلطة استبدادية منبّته. مع الاختلاف الكمي في درجة الاستبداد، أما من حيث النوع فالاستبداد واحد.

كما بات من المتفق عليه أيضاً أن الديمقراطية حالة إنسانية عامة، وهي الصورة المثلى حتى الآن للنظام السياسي. وقد أخذت بلدان كثيرة غير أوروبية بالنظام الديمقراطي كبلدان أميركا اللاتينية التي عاشت الاستبداد لفترة طويلة، وكذلك بعض بلدان جنوب شرق آسيا وغيرها، وبعض بلدان أفريقيا. وما أدراك ما أفريقيا . وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على أهمية النظام الديمقراطي على المستوى الإنساني ككل.

غير أن السلطة الاستبدادية في بلدان العرب تحتج دائماً بمفهوم الخصوصية لتأكيد الاستبداد الذي تمارسه، فتتحدث عن اختلاف التطور بيننا وبين أوروبا، واختلاف القيم والعادات.. إلخ. إذّاك يصبح الاستبداد حالة طبيعية ناتج بالضرورة عن الخصوصية. ولعمري إنه أبشع أنواع الاستغلال للخصوصية وأوقحه.

يضاف إلى هذا القيل الأيديولوجي المعادي للديمقراطية باسم الخصوصية، قيل آخر، يسوقه مثقفو التجزئة وحراس السلاطين، مفاده أن هناك خصوصيات لكل قطر عربي تمنع قيام الوحدة، أو أيّ شكل من أشكال الدولة الأمة.

ولو تأمل أيديولوجيو الخصوصية هؤلاء للخصوصية داخل أوطانهم بالذات، لكفوا عن هذا القيل، لأنهم سيتوصلون حتماً إلى استحالة وجود القطر الواحد نفسه.

فالمتأمل لخصوصية طرابلس الشام واختلافها عن خصوصية بيروت الشرقية لدعا إلى الانفصال، وإقامة اتحاد بين حمص وطرابلس الشام وإلى الوحدة بين جبل لبنان ووادي النصارى في سوريا. وقس على ذلك خصوصيات شرق الأردن المتماثل مع حوران وجبل العرب.. وتشابه شمال شرق سوريا مع شمال غرب العراق.

ولمن لا يعلم فإن شمال روسيا يمتلك من الخصوصية المميزة عن جنوبها أكثر بكثير مما يمتلك المغرب من خصوصية تميزه عن فلسطين، بل إن لهجة القلمون صعب فهمها على الحوراني من لهجة أهل تونس.

ولو أن الخصوصيات حالة تلغي فكرة الدولة الواحدة لما كانت الدول القائمة دولاً أصلاً.

ثانياً الخصوصية في الأيديولوجيا الإسلامية، ما أن يطرح مثقف عربي ضرورة التنوير والحداثة والديمقراطية والعلمانية وتحرر المرأة والتجديد والدخول في روح العصر حتى ينبري الأيديولوجي الإسلامي إلى القول: وماذا نفعل بخصوصيتنا وقيمنا وديننا وهويتنا، ثم يروح متهماً خصمه بالتغريب والعدمية وما شابه ذلك من أوصاف، وكأن الهوية قد قُدّت مرة واحدة والى الأبد.

أبو الخصوصية الدينية هذا إذا ما غربلته فلن تجد في نمط حياته ما ينتمي إلى الهوية التي يدافع عنها، والى الخصوصية التي يتوهمها، كل ما هناك نوع من التفكير المنبت.

وهكذا يتحول الاختلاف والتنوع من ثراء واقعي للحياة وللفكر إلى أيديولوجيا ضد الحياة والفكر ومصالح الأكثرية.

ولعمري إن الخصوصية هي أكثر المفاهيم التي تحولت إلى مفهوم أيديولوجي سالب للحرية والتقدم.

القطيعة مع الأيديولوجيات

حين يتأمل البشر ماضيهم البعيد أو ماضيهم القريب، أو واقعهم المعيش، فإنهم يقيمون مع هذا كله علاقة ما، علاقة ذم أو مدح، علاقة تبنٍّ أو إنكار، علاقة حبٍّ أو كُره. غير أنّ كل هذه العلاقات لا تُفضي إلا إلى مواقف، وليس إلى فهم وتفسير وتجاوز. والنقد في حقيقته عملية فهم وتفسير وتجاوز، وهذه مهمة من أعقد المهام وأصعبها من جهة؛ وهي مهمة تقوم بها نخبة توافرت لديها العدة المعرفية المنهجية من جهة ثانية. كما يتطلب هذا تجاوز القيل النقدي اليومي القائم على المناكفة والذمّ والذي يحلو لبعض الأقلام أن تمارسه، ويبدو أن ليس باستطاعتها ممارسة سواه.

ففي قراءتنا للخطابات الأيديولوجية العربية التي لم ينج منها مثقف عربي في مرحلة مراحل حياته، والتي مازال هناك نمط من المثقفين العرب غارقاً فيها، سنجد بأنّ الأيديولوجيات العربية الكبرى، مع كل ما فيها من اختلاف، هي ذات روح دينية واحدة. فميشيل عفلق وخالد بكداش وسيد قطب وأنطون سعادة، الرموز الأربعة الدالّة على الأيديولوجيات التي وجدت طريقها إلى الناس، وإلى عالم المثقفين بخاصة، وما زالت حاضرة على نحو ما.

من أين تأتّت هذه الروح الدينية التي وسمت هذه الأيديولوجيات آنفة الذكر؟ الجواب هو أن جميع هذه الأيديولوجيات تنطوي، من وجهة نظر أصحابها، على الحقيقي المطلق الكامن فيها، والذي أخذ شكل المقدس؛ فالمقدس في الأيديولوجيا يمنح الأيديولوجيا روحاً لاهوتياً.

الأمة العربية الواحدة ذات الرسالة الخالدة بالنسبة إلى المؤسس وأتباعه فكرة مقدسة، ونافية لأيّ فكرة ما عداها. وبعث الأمّة حقيقة لا شكّ فيها من وجهة نظر أصحابها. فيما فكرة سوريا للسوريين، والسوريون أمّة تامّة هي الفكرة المقدسة لأنها الحقيقة المطلقة عند سعادة. وقِس على ذلك فكرة حتميّة الانتقال إلى الشيوعية التي ورثها بكداش عن لينين وستالين، ولم تختلف الفكرة الإسلامية – السياسية التي طورها سيد قطب وطبع حركته بها، حيث نعيش عصر الجاهلية الذي يجب تجاوزه بفكرة الحاكمية لله بوصفها فكرة مقدسة مطلقة. الأيديولوجيات العربية الكبرى، رغم ما فيها من اختلاف، ذات روح لاهوتية واحدة، كما قلنا، من عفلق إلى بكداش وقطب وسعادة. وكل هذه الأفكار تعيّنت بأحزاب أيديولوجية متقاتلة وهي: البعث، والصورة المصرية له في الناصرية، السوري القومي – الاجتماعي، الشيوعي، الإخوان المسلمون. كان الصراع بين هذه الأحزاب دموياً. لم يكن صراعاً على السلطة فقط، وإنما صراع أفكار مقدسة متناقضة. حسبنا أن نذكر الصراع الدموي بين الشيوعي والبعث في العراق، والصراع بين السوري – القومي والبعث، بين البعث والإخوان المسلمين، وبين الإخوان المسلمين والناصرية.. وهكذا.

لقد حول أصحاب الحقيقة المطلقة أحزابهم إلى ديانات، والأهداف إلى مقدسات، والمقدسات إلى أداة لنفي الآخر، بهذا الوعي الديني بالحياة والسياسية يموت الحوار، لأن المقدسات لا تتحاور. القضية الأخطر تكمن في أنّ جميع هذه الأيديولوجيات ذات وعي فاشي – دكتاتوري بالسلطة كما دللت التجربة التاريخية. لقد حكم البعث بلدين من أهم بلدان العرب، سوريا والعراق، وأقام نظامين دكتاتوريين أمنيين عسكريين مغلّفين بمبدأ الحزب الواحد؛ بل وظهر الصراع على السلطة



داخلهما بأبشع صوره. صراع وصل حد إعدام الرفاق للرفاق. لم يتوانَ حكم الأسد من زج الرفاق في السجون لمدة ربع قرن، ليموت بعضهم داخل السجن. ويقال بأن صدام أعدم بيده رفاقه الذين اختلفوا معه عبر الكلام. ولقد شهد اليمن الجنوبي حرباً بين القبائل الماركسية التي اصطف بعضها مع علي ناصر، وبعضها الآخر مع سالم البيض. وكان أن أعدم الرفاق قبلها سالم ربيع علي. وما أن جاء الإخوان المسلمون إلى السلطة حتى راحوا يأخونون مصر، وهكذا. ولم تختلف فاشية داعش والنصرة وحزب الله والحوثيين، وحزب الدعوة في الحكم عن أي فاشيات أخرى.

القضية لم تعد تتعلق بتحرير الأيديولوجيا من المقدس، بل التحرر من الأيديولوجيات نفسها.

فعملية النقد، عليها أن تطال جوهر هذه الأيديولوجيات لتجاوزها، وليس لإصلاحها، واستناداً إلى رؤية واقعية تاريخية لعالمنا العربي. ففكرة الحاكمية لله، التي طرحها سيد قطب وأصبحت حاضرة في جميع أشكال الأيديولوجيات الدينية سواء كانت شيعية أم سنية، هي غير قابلة للإصلاح، بل قابلة للتجاوز وإقامة القطيعة معها؛ إذ لا يمكن أن تقوم دولة على أساس ديني ولا على أساس فكرة الحاكمية لله وفكرة ولاية الفقيه. ولا يمكن أن تقوم دولة بناء على حكم الحزب الواحد مهما كانت أيديولوجيته.

قس على ذلك موت الفكرة الشيوعية التي لن تعود إلى الحياة مرة أخرى. فالعدالة والإنصاف غير مرتبطين بالدعوة إلى الفكرة الشيوعية. والأمر ينطبق على الرسالة الخالدة والسوريين أمّة تامّة.

لكن البديل عن هذه الأيديولوجيات الكبرى ليس بديلاً طائفياً كما هو حاصل في العراق، وكما هو حال الحوثيين في اليمن. نشهد ظهور أخطر أشكال الأيديولوجيات الدينية – السياسية، كأحزاب الله في لبنان والعراق وأنصار الله في اليمن، وداعش.

إنّ استعادة أهداف العرب الدنيوية عبر السياسية المعبرة عن مصالح العرب، مصالح الإنسان العربي في خطاب خالٍ من الأوهام الأيديولوجية ذات الإهاب الديني هي مهمة المفكر المهجوس بحياة العرب ومستقبلهم الآن. أي إن نقد الأيديولوجيات لا تعني الإطاحة بتناول مشكلات الواقع العربي، بل في إعادتها إلى جدل الإمكانية والواقع والاختلاف والحوار والتفكير العقلي.

وما زاد الطين بلة أننا، ونحن نشهد مأزق هذه الأيديولوجيات الكلاسيكية التي حركت الشارع العربي بمثقفيه، فإننا نشهد ظهور أخطر أشكال الأيديولوجيات الدينية – السياسية، كأحزاب الله في لبنان والعراق وأنصار الله في اليمن وجند الله وداعش والنصرة والقاعدة، فضلاً عن قيام دولة ولاية الفقيه الدينية في إيران التي تغذي هذا الانحطاط بشكل مباشر وغير مباشر.

المشكلة التي نواجه هي أنّ بعض الناس يقاتلون ويُقتلون ويَقتلون ويموتون من أجل أوهامهم، بل ويخربون الحياة.

على العقل أن يعتلي منصة الحياة، واضعاً نصب عينيه الكفاح من أجل الحياة. الحياة فقط، وليس جعل الحياة في خدمة الأوهام.

مفكر فلسطيني مقيم في أبوظبي



سرير بروكرست العربي

جناية الأيديولوجيا على المخيلة الشعرية العربية الحديثة

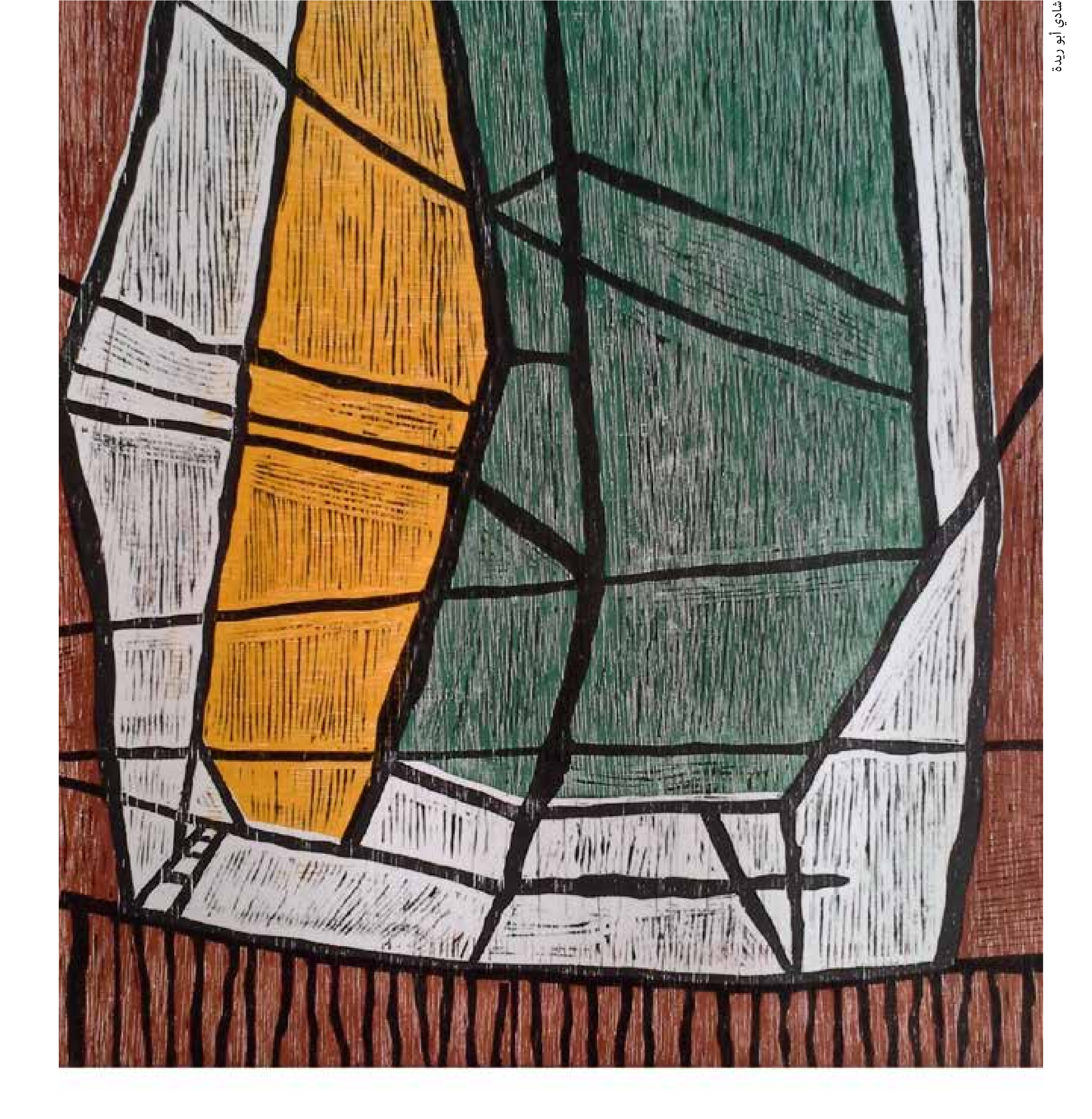
مفيد نجم

من مفارقات الشعرية العربية الحديثة أن زمن صعودها في خمسينات وستينات القرن العشرين ترافق مع صعود التيارات الأيديولوجية، القومية والماركسية وهيمنتها على الحياة الثقافية العربية، حتى تحول رموز هذه الأيديولوجيات في المشهد الشعري الحديث إلى كهنة وحراس لهذه الأيديولوجيات داخل هذه المشهد الذي بدا محكوما بسلطة مرجعياتها الفكرية على المستوى الجمالي بدءا من مفهوم الالتزام وحتى نظرية الانعكاس وعلم الجمال الماركسي. لقد كانت حاجة الأحزاب السياسية في تلك المرحلة إلى شعراء يتمثلون أطروحاتها ورؤاها في تجاربهم وإلى مبشرين بها عاملا هاما في صعود العديد من الشعراء والأفكار والرؤى والمفاهيم التي تمثل التعبير الكلي عن الوعي الاجتماعي والشعور بالمسؤولية الاجتماعية تجاه قضايا الحياة والإنسان والتاريخ. لذلك كان من الطبيعي سيادة مفهوم حرية الشاعر التي ترتبط بهذه المسؤولية وتعبّر عن موقفها الاجتماعي من قضايا العصر. وكما كان لتلك الأيديولوجيات شعراؤها كان لها أيضا نقادها وهو ما سنتطرق إليه لاحقا.

إن هذه العلاقة الملتبسة بين الأيديولوجيا والأدب عموما والشعر على وجه الخصوص ظلت موضوع جدل ما زال مستمرا حتى وقتنا الحاضر وإن كان على نحو أخف نظرا للتحولات التي طرأت على واقع الأيديولوجيا بعد سقوط الأحزاب والكيانات السياسية التي كان يتغذى منها الأدب الملتزم ويفرض من خلالها حضوره وقيمه الفكرية والجمالية على الحياة الشعرية العربية. لكن هذا الصعود الكبير لهذا التيار الشعري سرعان ما تعرض لأول صدمة مع هزيمة العرب في حرب حزيران المروعة عام 1967 ثم جاء سقوط الاتحاد السوفياتي المدوي عام 1992 ليشكل الضربة العنيفة لتلك المفاهيم ولعلاقة الأدب والأيديولوجيا، ما جعل منظري علم الجمال الماركسي وسواهم يختفون من المشهد الأدبي وتختفي معهم مساطيرهم النقدية التي كانوا يقيسون به الأدباء بها في ضوء مرجعياتهم الاجتماعية التي كانوا يعكسونها من خلال مدى التزامهم بهذه المفاهيم والرؤى في أدبهم شعرا أو رواية أو قصة.

إن دراسة تاريخ هذه العلاقة وظواهرها في الشعرية العربية التي سادت في تلك المرحلة تستدعي العودة إلى دراسة العوامل والأسباب التي أدت إلى ظهور حركة الشعر العربي الحديث وعلاقتها بالتحولات الفكرية والسياسية والاجتماعية التي كانت تشهدها الحياة العربية في ظل صعود التيارات الأيديولوجية وهيمنتها على الحياة الثقافية العربية، الأمر الذي جعل ظاهرة التبشير بالمستقبل والبعث والولادة الجديدة والانبعاث تغدو إحدى العلامات البارزة التي تدل على هذه العلاقة الوثيقة بين الأيديولوجيا والشعر العربي الحديث كما ظهر ذلك من خلال مجموعة من الرموز الأسطورية التي استدعاها هؤلاء الشعراء وجعلوا منها أدوات للتعبير عن هذه الرؤى المستقبلية الواعدة بنهوض الأمة وقيامتها.

لقد جاءت ولادة الحداثة الشعرية على يد روادها المعروفين في النصف الثاني من أربعينات القرن مترافقة مع مرحلة التحولات السياسية والاجتماعية التي كان يشهدها الوطن العربي آنذاك، وقد حاول عدد غير قليل من الدارسين والنقاد العرب تحديد الأسباب الموضوعية التي أدت إلى ظهور هذه الحداثة، لكن أغلب هذه الدراسات ظلت مخلصة لمرجعياتها الفكرية والأيديولوجية في إبراز دور هذا



شادي أبو ريدة

الأثر الحاسم أو ذاك في ظهور مشروع هذه الحداثة وتطوره، في حين أن قراءة موضوعية ومنهجية تظهر تضافر جملة من العوامل الاجتماعية والسياسية والثقافية والتاريخية في هذه الولادة التي كانت مخاضاتها الصعبة تجسيدا حيا لعلاقة الفكر والحداثة بواقع تقليدي تهيمن عليه الثقافة التقليدية في تلك المرحلة. لقد كان التحرر من الاستعمار وبداية ظهور الدولة الوطنية في العديد من الأقطار العربية وما خلّفه ذلك من صعود لقوى اجتماعية محددة ومن حراك سياسي وفكري استدعته هذه التحولات السياسية والاجتماعية في مرحلة موازاة.

لكن هذه الحداثة الشعرية التي بدأت تبلور مفهومها وأشكال تعبيرها الجمالي في اللغة والرؤية إلى العالم كانت تتويجا لمرحلة طويلة من التحولات التي أخذت تطال الشكل والمضمون في هذه الشعرية نتيجة علاقة التفاعل التي كانت تشهدها على صعيد علاقتها بالشعر والثقافة

الغربيين. حتى إن البعض يرد هذه الحداثة الشعرية إلى هذا التأثير الذي مارسه الشعر الغربي ممثلا بالشعر الإنكليزي الحديث تحديدا.

إن العلاقة بين صعود الأيديولوجيات القومية الماركسية وشعراء الحداثة الشعرية العربية بدا واضحا من خلال انتساب الأغلبية من شعراء هذه الحداثة بصورة مباشرة أو غير مباشرة إلى الأحزاب التي كانت تمثل هذه الأيديولوجيات لكن اللافت أن حضور البعد السياسي في هذه التجارب كان يتقدم دائما على مسألة الشكل بل إن نقاد هذه الأيديولوجيات وسدنتها كانوا يقدمون موضوع الالتزام السياسي والاجتماعي أو المضمون على قضية الشكل، الأمر الذي جعل المعركة التي احتدمت في نهاية الخمسينات على صفحات مجلتي "شعر" و"الآداب" اللبنانيتين بين شعراء قصيدة النثر وشعراء قصيدة التفعيلة تتخذ في خلفياتها بعدا أيديولوجيا على الرغم من الاختلاف الظاهر على شكل هذه الحداثة الشعرية بين التيار الليبرالي والتيار القومي والماركسي حيث كان موضوع الوظيفة الاجتماعية للشعر في صلب هذه المعركة.

إن تمويل وكالة المخابرات المركزية الأميركية لمجلة "شعر" والذي كشف عنه لاحقا يدل على المضمون الحقيقي لهذه المعركة التي كانت امتدادا بصورة مباشرة للصراع الدائر في العالم بين الرأسمالية العالمية والمعسكر الاشتراكي. إن جناية الأيديولوجيا على هذه الحداثة أنها عومت مفهوم المضمون في هذه التجربة على الشكل أو بمعنى آخر حاولت أن تجعل وظيفة شكل الكتابة الشعرية الحديثة خادما لمضمون القصيدة ما اعتبره شعراء قصيدة النثر مصادرة وانتقاصا من حرية المخيلة والذات الشعرية في مغامرتها الشعرية والجمالية.

إن أولى مظاهر الحضور الطاغي للأيديولوجيا ومرجعياتها الجمالية تجلّى عند شعراء هذه الحداثة في سيادة مفهوم الرؤية الكونية في تجاربهم، حيث حاول شعراء هذه القصيدة أن يوحدوا بين الألم والأمل الإنساني في رؤاهم التي تجاوزت في بعدها الإنساني باعتبار أن قضية الحرية والعدالة الاجتماعية والكرامة الإنسانية تشكل أساس الكفاح الوجودي والسياسي للإنسانية كلها. لقد كانت هذه الرؤية الشعرية التي حاولت أن تضفي على نفسها طابعا شموليا بمثابة المعادل الموضوعي ثقافيا للرؤية الشمولية التي كانت تنطوي عليها هذه الأيديولوجيا الماركسية بصورة خاصة، في حين أن كل أيديولوجيا هي مصادرة لحرية المخيلة الشعرية وأنا الشاعر في الكشف والاكتشاف ومغامرة الكتابة المسكون بالقلق الإبداعي الذي لا يهدأ.

إن قراءة تاريخ الشعرية العربية الحديثة في رؤاها وانكساراتها هي تتويج لصعود هذه الأيديولوجيات وانكساراتها، فمن سيادة رموز الميثولوجيا الشرقية الدالة على البعث والولادة الجديدة والخصاب كما تجلى ذلك في رموز عشتار وأدونيس وتموز وإليعازر، كانت هناك رموز التاريخ العربي كالأندلس وسمرقند ودمشق وعبدالرحمن الداخل وقرطبة وأبي ذر الغفاري والحسين وسواهم لتأكيد معنى الهزيمة والظلم الذي تعيشه الأمة في واقعها الراهن. إن قراءة البعد الرمزي والدلالي للرموز الأسطورية والتاريخية في هذه الشعرية العربية لا يمكن أن تتحقق بمعزل عن قراءة هذه العلاقة الوطيدة بين الأيديولوجيا والشعر في صعوده وهبوطه خلال خمسينات القرن الماضي وستيناته.

المظهر الآخر لهذه العلاقة تجلى في تلك الرومانسية الحالمة كونيا التي سيطرت على أغلب هذه التجارب، وقد كان لرموز هذه الأيديولوجيات وسدنتها في الثقافة العربية دور كبير في تكريس ظواهر وأسماء وتجارب شعرية، تستلهم في رؤاها وموقفها من الواقع والحياة والعصر منظومة القيم والأفكار التي تبشر بها تلك الأيديولوجيات، وهو ما نجده عند بعض هؤلاء الشعراء في محاولة منح بعض الرموز الدينية والتاريخية دلالات معاصرة تعكس هذه الرؤى والدلالات الجديدة. إن هذه الرؤية الرومانسية الحالمة التي طغت على تجارب شعراء تلك المرحلة هي انعكاس للتصورات والرؤى التي كانت تبشر بها هذه الأيديولوجيا ولذلك كان من الطبيعي أن تهيمن هذه التجارب مستفيدة من المناخ الفكري والسياسي الذي كان يسود آنذاك ويسهم في تكوين المزاج العام خاصة عند جيل الشباب الطامح الذي كانت تغريه كثيرا ما تقدمه الأيديولوجيا من رؤى طوباوية عن الثورة والمستقبل والحياة.

إن سلطة الأيديولوجيا على العديد من شعراء تلك الحداثة تجاوزت في بعدها الثقافي الشعر إلى نقده كما ظهر ذلك جليا في أغلب النقد السائد آنذاك لكون يلبي حاجات سياسية للأنظمة والأحزاب التي كانت تهيمن على الثقافة وتطبعها بطابعها الخاص. فمن كتاب "الأدب والأيديولوجيا" لمحمود أمين العالم إلى كتاب "الأدب والأيديولوجيا في سوريا" لأبي علي ياسين ونبيل سليمان. لقد كان هذا النقد الذي يشبه كثيرا سرير بروكرست مجرد محاكمة أيديولوجية للشعر ما جعل هذا النقد يمارس وصايته الفكرية والسياسية عليه وعلى شعرائه. إن هذه القراءات النقدية

شادي أبو ريدة

بغض النظر عن كونها تحاول أن تلوي عنق القصيدة لصالح الوظيفة الاجتماعية التي تحددها الأيديولوجيا هي امتداد لوصاية السياسة على الإبداع والثقافة، ما جعل تلك القراءات النقدية تعلي سلطة المرجعية الخارجية على حساب الشعر وبالتالي تسجن المخيلة الشعرية والشاعر في قمقم الأفكار والاشتراطات التي تحددها الأيديولوجيا بوصفها الناظم والمرجع للإبداع الفني.

إن الحداثة الشعرية العربية التي ظهرت على يد روادها والتي كانت في جزء مهم منها تحت تأثير الشعر الإنكليزي على هؤلاء الرواد سرعان ما اصطدمت بالأيديولوجيا، وتعد علاقة الشاعر العراقي بدر شاكر السياب المضطربة مع الحزب الشيوعي وخلافه معه هو التجسيد الواضح لمحاولة فرض سلطة الأيديولوجيا على الشعر وعدم قبول الشاعر بالخضوع لهذه الوصاية التي تصادر مخيلة الشاعر وحرية الإبداع التي يصعب تأطيرها وإيقاف اندفاعها. إن التحولات العاصفة التي شهدها العالم في نهايات القرن الماضي والفراغ الذي خلفه غياب هذه الأيديولوجيات ومعها غياب الحامل الاجتماعي جعل الثقافة العربية عموما والشعر خصوصا يمرّ بمرحلة من الضياع وفوضى الكتابة ناجمة عن محاولة الشعراء الجدد القطيعة مع التراث الشعري ورموزه دون أن تتبلور لديهم مرجعية بديلة أو محاولة واعية لملء هذا الفراغ وتكوين وعي شعري مغاير باستثناء تلك الترجمات البائسة ومحاولات الاستنساخ والاستسلال التي تنمّ عن الجهل وعدم الرغبة في الاجتهاد والبحث وتطوير الوعي الشعري والجمالي والعلاقة مع اللغة باعتبارها الحامل وأداة القول والتشكيل، ولعل عوامل وأسباب كثيرة تقف في خلفية هذا المشهد الذي ما زال يواصل انحداره وكأنه انعكاس لصورة الواقع العربي المتردي في حاضره الحزين.

ناقد من سوريا مقيم في برلين



أصفاد الأيديولوجيا: الشيء ونقيضه

رؤية نقدية

حسام الدين فياض

يُنظر إلى الأيديولوجيا على أنها علم الأفكار، أي علم الفكرة، وهي من أكثر المفاهيم مراوغةً في العلوم الإنسانية بأكملها. وتُعرف الأيديولوجيا "بأنها مجموعة من المعُتقدات والأفكار التي تؤثر على نظرتنا للعالم". ونستطيع أن نقول إنها مجموعة من القيم والمشاعر التي نتمسك بها بشكل كبير، وهي تشبه "الفلتر" الذي نرى من خلاله كل شيء وكل شخص. وهي تشبه أيضاً الزجاج الذي من خلاله يرى الفرد ما يدور حوله ويقوم بتفسيره، وفي الغالب تكون هذه الأفكار قريبة جداً من الفرد لدرجة أنه لا يشعر بوجودها. ونحن بالمقابل، نظن أن معتقداتنا وأفكارنا هي الشيء الطبيعي والحقيقي بشكل واضح، حتى لو كانت تلك المعتقدات خاطئة، فإن العقل يجعلك تعتقد أنها الحقيقة، لأنها جزء من مجموعة أفكار تؤمن بها.

يعتبر الفيلسوف الفرنسي ديستات تريسي (1755 - 1836) هو أول من استخدم هذا المصطلح في كتابه "عناصر الأيديولوجيا" وكان يقصد به "علم الأفكار أو العلم الذي يدرس ويحلل مدى صحة أو خطأ الأفكار التي يحملها الناس، فهذه الأفكار هي التي تبنى منها النظريات والفرضيات التي تتوافق مع العمليات العقلية لأفراد المجتمع". وفي المقابل يذهب كارل ماركس (1818 - 1883) إلى أن الأيديولوجيا "هي مجموعة الأفكار السائدة في حقبة ما التي تفرضها الطبقة المهيمنة في المجتمع على باقي أفراد المجتمع، أي أن الطبقة التي تمثل القوة المادية الحاكمة في المجتمع هي نفسها القوة الفكرية الحاكمة".

عندما يتحول الفكر إلى أيديولوجيا

في حقيقة الأمر، تغير معنى الأيديولوجيا تغيراً كبيراً بعد الثورة الفرنسية في 1789 واكتسب مصطلح الأيديولوجيا دلالات جعلت منه في نظر كثير من المفكرين صورة من صور انغلاق العقل على نفسه ومرادفاً للوعي الزائف إذ لم تعد الأيديولوجيا مجرد مجموعة من الأفكار والقيم التي تعتنقها جماعة ما وتؤثر في فكرها، وإنما أيضاً قيوداً تكبّل العقل بحيث لا يستطيع أن يرى الواقع إلا من خلال هذه الأفكار وكأنها تعبّر وحدها عن الحقيقة المطلقة وتناصب العداء لكل فكر يخالفها.

كما أن الأيديولوجيا لم تبدأ في الأفول والانزواء إلا بعد أن جرّت على الإنسان كوارث ماحقة مثل ما حدث مع الأيديولوجيا القومية التي أدت إلى اندلاع حربين عالميتين سقط فيها عشرات الملايين من الأبرياء والقتلى، وانحسرت بعد ذلك الأيديولوجيا الاشتراكية مع انهيار الاتحاد السوفييتي.

بناءً على أحداث السياق الاجتماعي وتفاعلاته وما ترتب عليه من نتائج وآثار سلبية نتيجة الصراع الأيديولوجي، تعرضت الأيديولوجيا لحملة عنيفة من النقد الإبستمولوجي، انطلاقاً من التعارض المطلق بينها وبين العلم من ناحية، وبين النقد الفلسفي من ناحية أخرى، حيث يرى النقد الفلسفي في التفكير الأيديولوجي مجرد تفكير تبسيطي جاهز، ومن ثم فهو أقرب إلى طريقة التفكير الأسطوري حسب كاسيرر. أما كارل بوبر فيُرجع التفكير الأيديولوجي إلى أفلاطون، ويعتبره تفكيراً لا علاقة له بالواقع، وأنه نوع من الهرطقة التي تحل محل فهم الأحداث الواقعية. إن مأزق أيديولوجيا ما، ينشأ عندما تصل تلك الأيديولوجيا إلى غايتها وتتحول إلى مؤسسات وممارسات وأعراف وعادات، وتحقق تماماً ما وعدت به، فتصبح أمام وضع تقليدي جديد تستمر فيه حتى

شادي أبو ريدة

ينشأ انقلاب اجتماعي تاريخي يستدعي رؤية جديدة تعجز الأيديولوجيا السائدة عن توفيرها، وترفض أن تعترف بهذا العجز. وفي أسوأ الأحوال، تجد النظرية الأيديولوجية نفسها في طلاق كامل مع الواقع الاجتماعي التاريخي الذي تكونت لأجله، فلا هو يفهم خطابها، ولا هي تفهم تطوره وأسباب ابتعاده عنها، وشيئاً فشيئاً تتحول إلى مجموعة تصورات خالية من المعنى الواقعي والوظيفة العملية. وفي حال بين الحالين يكشف التطور التاريخي والبحث النظري أن الحقيقة الجزئية التي حملتها النظرية الأيديولوجية لم تعد كافية لتأمين حيوية الأيديولوجيا واستمرارها في استقطاب الجماهير وتغذية الوعي والعمل النضالي اللذين ساهمت في تغذيتهما في فترة صعودها وامتدادها، الأمر الذي يطرح بجدية قضية النقص النظري وتقلّص الكفاية النظرية في الأيديولوجيا.

علاقة الأيديولوجيا بالفكر

أما عن علاقة الأيديولوجيا بالفكر نجد أن من أهم وأخطر التحديات التي تواجه الأفكار والنظريات الفلسفية والاجتماعية هي إمكانية تحولها إلى عقيدة متحجرة تفقد أيّ مرونة ممكنة لفهم الوقائع ورسم



الحاضر والمستقبل، وبالتالي فإن الضرورة تفرض ألا يتحول الفكر إلى أيديولوجيا سواء أكان هذا الفكر يتسم بالواقعية والموضوعية والمنطقية أم لا، فالأيديولوجيا التي تتجاوز الحالة الإنسانية الفردية والمجتمعية تُفقد الفكر تأثيره الفعّال في خلق استمرارية الإبداع لتغيير الواقع، ولا يخفى أن الأيديولوجيا هي في الأصل فكر تحول إلى عقيدة بتأثير ودفع من السلطة الحاكمة، التي تسعى إلى تقسيم المجتمع إلى فئتين متنافرتين، فئة تنتهج عقيدة السلطة الحاكمة فتكون في المرتبة السامية ما دامت عوامل السلطة الداعمة قائمة، وفئة تقف ضدها لتكتسب صفة العداوة وتكون على الدوام في مهبّ القهر والعنف والعصيان والتمرد، وتؤدي هذه الممارسة السلطوية للأيديولوجيا إلى تقسيم بنية المجتمع الفوقية، ما بين النخبة المثقفة، فبينما تزدهر ثقافة السلطة المؤدلجة وتفرخ العديد من الأشكال الثقافية المتناسخة والمتماثلة والمتطابقة في كثير من الأحيان مع النظام السياسي القائم، نجد بالمقابل أن الثقافة الأخرى المضادة لها تتوارى وتتراجع لتختفي أو تعود لاحقاً في أشكال عقائدية أكثر صدامية وحدة.

إن ما يميّز الأيديولوجيا عن الفكر هو أن المؤدلجين يطرحون عقيدتهم على أنها مذهب فكري يمثل الحقيقة المطلقة ولا يمكن الجدال أو النقاش حول صحتها، ولا بد لجميع أفراد المجتمع الخضوع لها، إن الأيديولوجيا بكافة أنواعها وأنماطها تتمثل في مجموعة مبادئ ومفاهيم وقواعد اكتسبت صفة الجمود عند لحظة تاريخية معينة، تدفع بالإنسان المؤمن بها إلى تحجر فكري لا يهدف إلى إجراء التغيير وتحقيق المزيد من العدالة والإنسانية في المجتمع بقدر اندفاعه في سبيل الدفاع عن عقيدته وإثبات صحتها، بحيث تصبح الأيديولوجيا أهم من العلاقة مع الآخر المختلف أو حتى المترقب المحايد، وبذلك تصنع الأيديولوجيا فرداً انطوائياً فكرياً يتعذر عليه التواصل والتفاهم مع الآخرين. وفي هذا السياق، يكشف لنا التاريخ فصولاً مروعة عن مأساة البشرية مع الأيديولوجيات المختلفة (الستالينية، الفاشية، النازية)، فلم تكن هناك أيديولوجيا إلا وقامت بشرعنة العنف الذي خدمها، وأدى ذلك على الدوام إلى المزيد من القهر والدماء، وبالتالي لا تقوم الأيديولوجيا بإباحة العنف وحسب وإنما تبرره، كما يؤكد المؤدلجون على فعالية العنف في إرساء مبادئ الواقعية السياسية عبر التاريخ.

وهكذا يمكن القول إن الإنسانية عانت الأمرّين عبر القرون الماضية بفعل الأيديولوجيات التي تصارعت فيما بينها من جهة، وبينها وبين الإنسان العاقل الذي رفض الوقوع عبداً لها من جهة أخرى، فنكلت به بمختلف وسائل القهر بهدف إعادة النظام وتوطيد السكوت. ومن هنا نجد أن الأيديولوجيا تجيز فعل الشر بهدف الخير وبالتالي فإن القتل الأيديولوجي مثلاً لا يعتبر شراً بل وسيلة للنضال ضد الشر وبالتالي يكون خيراً من وجهة نظر أصحاب تلك العقيدة.

وفي النهاية يمكننا القول إن الفكر يتنافى مع الأيديولوجيا تماماً، فبينما تمثل الأيديولوجيا تأكيداً دائماً وقطعياً ومطلقاً لعقيدة لا تقبل الشك أو النقاش أو الخطأ، يسعى الفكر باستمرار إلى البحث عن الحقيقة بهدوء وتأنّ واستقلالية فردية تامة، بعكس الأيديولوجيا التي تعتبر تحشيداً وتكديساً وتجميعاً لبشر مستلبي الفكر، يتنازلون طوعاً أو كرها عن حريتهم الفكرية لعقائد لا تقبل منهم سوى السمع والطاعة، وهكذا فإن الفكر هو التزام شخصي يدفع الفرد على الدوام إلى الحرية في البحث والاكتشاف والارتكاز على الواقع والمنطق، وبالتالي نجد أن أكبر التحديات التي نواجهها كأفراد أولاً ومجتمعات بشرية ثانياً هو قدرتنا على بناء فكر جديد على أنقاض الأيديولوجيات التي عصفت بالبشرية وأدمتها لقرون طويلة، حتى نستطيع إعادة المعنى الحقيقي من وجودنا وخلق المزيد من الإبداع.

وهنا يجب أن نشير أن روح كل حقبة تاريخية أيديولوجيتها فهي المنطق الكامن وراء كل إنتاجاتها، إذا لم نكتشفه فسوف نعجز عن فهم تلك الإنتاجات والتموضعات التي وصلنا إليها. إن روح العصر - أي التصورات الذهنية التي تحكم الفكر في عصر ما- بمثابة المفتاح الذي يساعدنا على فهم كل ما يجري في المجتمع في عصر معين. ومعنى ذلك أن الأيديولوجيا تنبع من الماضي وتحن إليه، وفي مواقف أخرى تعكس الحاضر والأمر الواقع، وأخيراً قد تبشر بالمستقبل والمثل الأعلى. فالأيديولوجيا لها فعالية في غاية الأهمية فهي تستطيع أن تعزل الجماهير عن الواقع في سياق ما، أو قد تبسّط لهم الواقع وتفهمهم إياه في موقف ما. لذلك فإن الأيديولوجيا تعني كل شيء وعكسه، وبوسع كلمة أيديولوجيا أن تؤدي معاني مختلفة حسب منظور المتكلم وقدرته على التعبير والمناقشة، فهي أداة طائعة في يد من يستخدمها وجب علينا الحذر منها.

كاتب وأكاديمي من سوريا

شادي أبو ريدة



كُلُّ شيءٍ أفْكارٌ وليسَ أفكاراً

عبدالرَّحمن بسيسو

لَمْ يَكُفَّ المُصْطَلَحُ: أيديولوجي (Idéologié) عن الانطواء على قَدرٍ عالٍ من الازدواجيَّة المعياريَّة والالتباس والتَّناقُض، مُذْ لَحْظَة صَوْغِهِ، زَمَنَ الثَّورة الفرنسيَّة، من قِبَلِ الفيلسوف الفَرنسي الأرستقراطي المُتَنَوِّر أنتونين ديستوت دي تريسي (1754 - 1836)، وعلى مدى السِّنينِ حتَّى هذه اللَّحظَة من زمننا المُعاصِر، وذَلِكَ بالرَّغْمِ من أنَّ صائِغه قَدْ بَيَّن، في كتابِه ذي المُجلَّدات الخمسة: "عناصر الأيديولوجيا" (Eléments d'idéologie)جُلَّ مُنطوياتِه المفهوميَّةِ، إنْ لَمْ يَكُنْ جَميعها، مُعْتَقِداً أنَّ صُدُورَ هذه المنطويات عن استلهامٍ مُتبَصِّر في مُكَوِّنات نظرية المعرفَة التي أسهم في بلورتها فلاسِفةٌ من أمثال جون لوك (-1632 1704)، وإيتان بونو دي كونداياك (1715 - 1780)، وفرانسيس بيكون (1561 - 1626)، وفي غيرها من الأفكار المعرفيَّة والمُصطلحات المُدَقَّقَة التي صَاغَها فلاسِفة التَّنوير والعُلَماءُ التَّجريبيُّون، سَيجْعلُهُ لَفظَاً، أو مُصطلحاً، دالَّاً ليسَ على "علمٍ للأفكار"، وإنَّما على "عِلْمِ الأفكار" الذي أُريدَ إنشاؤهُ، وتسميتُه، بُغْيَة الاستهداءِ بِمقتضياته في "دراسَة الأفكارِ" و"المنظومات الفكريَّة" من حيثُ دوافِعِ نشأتها، ومُحفِّزاتها، والشُّروط الضَّروريةِ الحاكِمةِ وجودها أو الدَّافِعَةِ إلى إيجادها، كَما تلك الكافية لبَلورَتِها، والوسائل والكيفيَّات والآلياتِ النَّاهضةِ بإنتاجها وتكوينها، وتحفيز فاعليتها المُفْضيَةِ إلى تحقيق غاياتها، وغير ذلك من سماتٍ وخصائص ومُكوِّنات واجبة الوجود في بنيَة أيِّ منظومة معرفيَّة نسقيَّة مُتماسِكة.

ليسَ لِتَبيُّن مَنابِع نشأةِ بذورِ الأفكار أو إنشائها ووسائلها وكيفياتِها وآلياتِها، أو التقاط هذه البذور من أَطواء الوجودِ وإعْمَالِ العَقْلِ في بلورتها وتجلية وجودها، أو تحفيزِ التَّخييل التَّهويميِّ إلى الاشتغالِ بدوافِعَ غرائزيَّة رغْبَوِيَّةٍ تُجافي العَقْلَ والخيالَ العقْلِيَّ لإنتاج تخييلاتٍ مَوهُومَةٍ تُلَبَّسُ، زُوراً وخِداعاً، أثوابَ الأفكارِ، إلَّا أنْ يتكفَّل بتمكيننا من تَّمييز الأفكار والمنظومات الفكريَّة ذوات القيمة المعرفيَّة عمَّا لا يُمكنُ اعتباره، من المنظور العقلي المنطقي العلميِّ، أفكاراً؛ وليسَ ذَلِكَ لكونه يفتقرُ وجود هذه القيمة المعرفيَّة فحسب، وإنَّما لكونِه، إنْ أُخِذَ بِه أو اعتنقَ، لا يَكبَحُ إمكانيَّة بلورة منظوماتِ أفكارٍ يقبلها العقل إذْ يُسوِّغها منطقهُ، فتكونُ حقيقيَّةَ، وذات قيمة عمليَّةٍ ونَفْعٍ، وذات قُدرةٍ على تعزيز سعي الإنسانِ صَوب إدراك كَمالٍ إنسانيٍّ مُحتَملِ وسعادة مُمكنَةٍ، فَحَسبُ، وإنَّما يُحفِّزُ على إنتاجِ المزيدِ مِمَّا يُناقِضُ منظومات الأفكار المعرفيَّة الموضوعيَّة من تخييلاتٍ باطِلَةٍ، وآلياتِ كَبْحٍ فتَّاكَةٍ، تَأخُذُ الكائنَ البشريَّ صَوبَ ما يُناقِضُ بِذْرةَ إنسانيَّته الجَوهَريَّة الكامنةَ في وجدانِه، والقابِلَةَ للإدراكِ عبْرَ إعمالِ العَقْلِ الإنْسَانِي، وفي صُلبِه الخَيالُ الخَلَّاقُ، وِفْقَ منهجيَّتِه، وشُروطِ إعمالِهِ، ومُقتضياتِ استقامتهِ وصَوابِ سَوِيَّتِه.

ويبدو أنَّ مبدأ التَّمييز ما بينَ الأفكار واللَّاأفكار مقروناً بالمُحدِّدات الجوَهَريَّة، العقليَّة والمنهَجيَّة الصَّارمة التي تَوجَّبَ إنهاضُهُ عليها، قد أسهم، بقسطٍ كبيرٍ، في شُيُوع الالتباسِ والتَّناقضِ اللَّذين اتَّسَمَ المُصْطلَحُ، في ذاته، بهمَا، وفي إثارة التَّساؤلات والمناقشاتِ عن مدى الحاجَةِ إلى، أو طبيعة الغايَة المُرتَجاة من، إعادة تسميَة ما قَدْ سبقت تسميتهُ وأثبتَ جدارته وجدواه، فقد يكونُ المصطلحُ "عِلْم الأفكارِ"، المشتق من استلهام الكلمتين يونانيتيِّ الأصل "Idea, Logos"، المعتمدتين اصطلاحين فلسفيين تعدَّدت مدلولاتهما بتعدد الفلاسفة الذين وظَّفُوهمَا بدءاً من هيراقليطس (Heraclitus) 535 - 475 ق.م) كافياً للدلالةِ على المفاهيم الجوهرية التي يَتأسَّسُ عليها باعتباره مُصْطَلحاً علميَّاً يَقْرنُ، في تضايُفٍ معرفيٍّ لا ينقطِعُ، الأفكارَ بالعِلْمِ، وبالحقائِقِ المادِيَّة الطبيعيَّة والتاريخيَّة والحضاريَّة المُؤَكَّدة، وبالتَّبَصُّرات الفلسفيَّة المتُماسِكة؛ أي في اقترانٍ يُجافي كُلَّ ما يُناقِضُ المُحَدِّدات الجوهرية للفِكْرِ الجوهريِّ الرَّصينِ الذي يتكفَّلُ العقلُ الإنسانيُّ، إنْ تَمَّ الاعتناءُ بِه وإعْمالُه، بإنتاجه؛ فَما مدى الحاجَةِ إلى صَوغِ مُصطلحٍ بديلٍ مَشحوذٍ بالالتباس والتَّناقُضِ؟ ومَا ماهِيَّة الغايَة المنشودةِ من تعميمه وتكريس وُجوده؟ ومَا طبيعة هذه الغاية؟ ومَا الغاياتُ المُرتَجاةُ مِن بُلوغِها كَغايَةٍ تنفَتِحُ، بدورها، على مقاصِدَ وغاياتٍ مُضْمرةٍ فيها، أو يُنتظَرُ أنْ يُفْضيَ تحقُّقُهَا الفعليُّ إليها؟

شادي أبو ريدة

أرادَ دي تريستي، مُتابِعاً مُبَلْوري نظريَّة المعرِفة من الفَلاسِفَةِ والمُفَكِّرين والعُلماء والمُنَظِّرينَ التَّأْسِيسِيِّين، لمُصْطلحَ "عِلْم الأفكار"، الذي ضَفَرَ كلمتية المتضايفتين في مُصطلحه المختصر ذي اللفظ الواحد: "أيديولوجي" (Idéologié) ليستبدلهُ بِه، أراد له أن يَكونَ "مُصطلحاً تقنيَّاً جَافَّاً"، عقلانيَّاً وعلمِيَّاً، ومُجَرَّداً من العاطِفةِ، وأنْ

لا يكون من غايَةٍ لتوظيفه، بفاعِليَّةٍ، إلَّا "تحسينِ حياةِ البشَرِ على الأرض"، و"إنقاذ النَّاس بتخليصِ عُقُولِهِم من التَّعَصُّب، وحثِّهم على إعمال العقلِ وتسييده"، وذلِكَ عبرَ النُّهوضِ بأداءِ رسالة الإنسانِ التي لنْ يكونَ لها أنْ تَكُفَّ، بأمر الوجودِ وصيرورة الحياة، عن أنْ تكونَ رسالَةً وُجودِيَّةً إنسانيَّةً، شَامِلَةً ومُطلَقَةً، فلا يكون للأجيالِ الإنسانيَّةِ المتلاحِقَةِ أنْ تَكُفَّ عن حملِ لوائِهَا، ومُتابَعَةِ النُّهُوضِ بأداءِ أمانتها. غيرَ أنَّ المفارقَةَ السَّاحِرة إنَّما تتأتَّى من حقيقة أنَّ رياحَ "الأيديولوجيا" التي شرعَتْ في الهُبُوبِ زمنَ صَوغ المُصطلح، لم تَكُنْ لتأتِ بِما اشتهتْهُ سُفُنُ صَائِغُه، وأشرعةُ مُبلوري "أنظمة الأفكار المعرفيَّة الموضُوعيَّة" من المفكِّرين المُتَنَوِّرين الذينَ تَوَخُّوا إقامة التَّمييز الحاسم ما بين الأفكار واللاأفكار، أو ما بين التَّفكير العقلي الرَّصينِ، والتَّخييل التَّهويميِّ المُنْفَلِتِ!

جسد الأيديولوجيا وعِلمُ تشريحه

وإلى ذلك، فإنَّ المُصطلح في ذاته، وربما بسببٍ من طريقة تركيبه، قد انطوى على التباسٍ أبعدهُ، بدرجَة أو بأخرى، عن أنْ يكونَ علماً معرفيَّاً يهدف إلى "دراسة مدى صِحَّة، أو خطأ، الأفكار والمعتقدات التي يعتنقها الأفراد والجماعات داخل مُجتمَعاتهم"، ليكون بمثابَة منظومةِ أفكار ومعتقدات تحتوي، بغض النَّظر عن مصادرها وكيفيات بلورتها ومدى صحتها أو خطئها، نظرية تفسيريَّة تقدِّم توضيحات وتأويلات تشملُ الطبيعة والعلاقات القائمة، والممكنة، بين الأفراد والجماعات، مع الطبيعة، وفي مجتمعاتهم، ومع العالم الخارجي، وتَصُوغُ برنامجاً عاماً ومُجرَّداً، للتنظيم الاجتماعي والاقتصادي والثقافي والسياسي، رائيةً أنَّ تحقيق هذا البرنامج يستوجِبُ اندلاع صِراعٍ وهو الأمر الذي لا يُوجِبُ إقناع النَّاس بالاقتناعِ بهذا البرنامج الأيديولوجي وتبنِّيه والالتزام به، فحسب، وإنَّما يُوجِبُ تحشيدَهم، ومُتابَعة تحفيزهم على الانخراط في فعلٍ جَمْعيٍّ مُغَيِّر، تُناطُ قيادته بالمثقَّفين الأيديولوجيين، أو البرنامجيين، وتُفضي صيرورتُه إلى تحقيق البرنامج وإدراكِ الواقع الجديد المنشود.

وهكذا بدا مُصطلح "أيديولوجيا" دالاً، في جوهره، على "المنظُومة النَّسقيَّةِ الضَّامَة أفكاراً وتَصَوُّراتٍ ومعتقداتٍ وتَوجُّهاتٍ"، وليس على العلم الذي يُرادُ له أنْ يدرسُها موظِّفاً مُنجزاتِ "علم المعرفَة" ومنهجياتِة المُجَرَّبَة وآلياتِه المُنْتِجة التقييمات النَّاقدة والأفكار! وهكذا أيضاً يُمكنُ افتراض أنْ تكونَ المنظومة النَّسقيَّة المنهجيَّة التي طورها دي تريسي لتكون "علماً للأفكار"، قَدْ صُيِّرتْ، في حدِّ ذاتها، أيديولوجيا، كما يُمكُن النَّظرِ إلى كُلِّ منظومة نسقيَّة، بالمعنى الذي بيَّناهُ، باعتبارها أيديولوجيا، فلا يَقعُ، من حيثُ البنيَة النَّسقيَّة الضَّامَة، أيُّ تمييز بين أيديولوجيا وأخرى، وإنما يتِمُّ ذلك على المستوى الرؤيوي فحسب، وقد يكون هذا الأمرُ دالَّاً على قدرٍ من الانشطاريَّة، وعلى غير ذلكَ مما يَتَوجَّبُ استكشافُه وتفحُّصُه، بإعمال العقل وفق مناهج تحليلٍ رصينَةٍ، وذات صِدْقيَّةٍ معرفيَّة.

وأيّا ما كانَ الأمرُ، فإنَّنا لنقرأُ في التَّناقُض ما بينَ جفاف المُصطلحِ التِّقنيِّ وتجرُّده من العاطِفَةِ التي ليس لتوجُّهاتِ أو غايَاتٍ إنسانيَّةٍ أن تخلو منها من جهَةٍ أولى، وخُصُوبَة الرِّسالة الإنسانيَّةِ وبسالتها وعقلانيَّة عَواطفها المجعُولَةِ غايَةً مُتَوخَّاةً من الأخذ بِهِ من جِهَةٍ ثانيَةٍ، تَنَاقُضَاً فادِحَاً قد تعلو درجَتُهُ، إنْ أُخِذتِ العاطِفَةُ بِمعنى التَّخْييل التَّهويميِّ المُتساوقِ مع التَّحفيزِ الغرائزيِّ المُجَافي للعقل، ليرتَفِعَ مُتَحَوِّلاَ إلى مستوى التَّناقُض الجذريِّ المشحونِ بدلالةِ التَّأرجُحِ ما بين الجفاف والخُصُوبَة؛ الحياة المؤَجَّلِة والحياةِ الحقَّةِ؛ العقْلِ التِّقني أو العقل العلميِّ المُجَرَّدِ منَ الإنسانيَّة، والعقلِ الإنسانيِّ النَّبيل؛ التَّخييل التهويميِّ الأسطوري المُؤدْلَج، والتَّفكير العقلي العلمي المؤُنسن؛ على أراجيح عَدمٍ مُراوغٍ ووجُودٍ مُؤَجَّلٍ لا يُطْلِقُ رياحَ تأرجُحِهَا المأساويِّ العنيفِ من شيءٍ سِوى لاإنسانيَّة الواقع الحياتيِّ القائم الذي يتكفَّلُ تفاقُمُ تَوحُّشِهِ النَّاجمِ عن التَّجَرُد البشريِّ المُطْلَق من الإنسانيَّة، بإنتاجَ مُؤَسِّسَاتٍ ودوافِعِ اندلاع الصِّراعِ الوجوديِّ ما بين التَّوحُّشِ البشريِّ بِشَتَّى تَجَسُّداتِه، والإنْسَانيَّة الحقَّةِ التي تُكابِدُهُ وتُكافِحُهُ، إذْ هي لا ترى في تَمدُّدِ وُجودهِ من شيءٍ سِوى سَوادِ عيشها، وعَدَمِهَا!

كُلَّ شيءٍ أفكارٌ وليسَ أفكاراً

ولعلَّ في تعريف الأيديولوجيا بأنَّها "عِلْمُ الأَفْكَار"، وبأنَّها، ضمن تعريفاتٍ وخصائص أُخرى، منظومة معتقداتٍ وأفكارٍ، وقِيمٍ ومشاعر، قابِلَةٌ لأنْ تتحَوَّلُ إلى "عقيدةٍ مُحْكَمَةٍ" تُكَوِّن رؤيتنا للعالم، فَتؤَثِّر فينا وتُحفِّزُنا، وتُحَدِّد المنظور الذي مِنه نُطِلُّ على العالم، لِنُفَسِّرَهُ، وتُوجِّهُ سُلوكنا مُحدِّدةً غاياتِ وجودنا في الحياة، وطبائِعَ استجاباتنا، وأشكالها؛ لعلَّ في هذا، وفي غيره مِمَّا ينبُعُ منه، مَا يُجَلِّي حُضور الفِكرة التي تَقُولُ "إنَّ كُلَّ شيءٍ أفكارٌ"، فيما هو يُفْصِحُ عن حقيقة التَّخليط المُتَشَعِّبِ الذي تَأسَّس عليه هذه "الأيديولوجيا" جَرَّاءَ تناقُضِ مُكوِّناتها النَّاجمِ عن تناقضِ مصادر إنتاجها ووسائله بقدرِ تناقضِ انفلات التَّخييل البشريِّ التَّهويميِّ مع رزانَة إعمال العَقْلِ الإنسانيِّ وحصافة مُنطلقاتِه، ورصانة أحكامِه، بحيثُ يُمكنُ حَمْلَ قولِ من يَودُّ أنْ يقول إنَّ "كلَّ شيء ليس أفكاراً" على الصَّوابِ أيضاً، ما دمنا في نطاق أيديولوجيات تتصارعُ بذريعةِ أنَّ الصَّوابَ مُتجسِّدٌ في الواحدة منْها دونَ سواها، فيما هي تَنْهضُ على "التَّخييل"، وتتقاسمُ مُجافاة العَقلِ والقيم الإنسانيين!

وهكذا يَتَّضح جذرُ التَّناقُض الفادِح الذي ينطوى عليه "مَفهُوم الأيديولوجيا"، وتجسُّداتِه القولية والنُّصُوصيَّة والسُّلوكية التي توالت على مدى الأحقابِ التي أعقبت صَوغَه وتداولُه حتَّى هذه اللَّحظَة، لِتَغْمُرَ العالم، ولِتُغَطِّي الواقِعَ القائمَ في الكثيرِ من أحيازهِ مُتنَوِّعَة الثَّقافاتِ، ومتباينَة الأحوال الاجتماعيَّة والشُّروطِ التَّاريخيَّة الحاكِمَة، وذلك على نَحوٍ لم يُؤكِّد كونه "أكْثَرَ المفاهيم مُراوغَةً في العلوم الإنسانيَّة بأكملها" فحسبُ، وإنَّما كانَ لَهُ أنْ يُخْضِعَهُ، طَوالَ الوقتِ وباعتبار أنَّ "كُلَّ شيءٍ أفكارٌ" وأنَّ "كُلَّ شيءٍ ليسَ أفكاراً"، إلى توظيفٍ مُتناقِضٍ.

وهو يُوظَّفُ من قِبلِ الفلاسَفِة والمُفكِّرينَ المتنورين والمثقفين الإنسانيين، بِوصْفِه "منظومةً معرفيَّةً مَوضوعيَّةً مُلتَحِمَة ومُتكامِلة" يُستَهدى بأنوارها لإنتاج الوعي الحقيقيِّ الذي يُؤَهِّل النَّاسَ، ولاسيَّما مِنْهمُ أولئكَ المُستَغَلِّينَ المحرومينَ، والمُسْتَعْمَرينَ المُضْطَهَدينَ المسروقَةَ أوطانُهُم والمُسْتَبَدَ بِهم، والمُزَيَّف وعيُهُمْ في كُلِّ وضْعٍ وحالٍ من هذه الأوضاع والأحوال، لِعُبور سبُل إدراك الغايات الفُضْلى لأنْفُسِهم، ولمجتمعاتهم، ولشعوبهم وأوطانهم، وللإنسانيَّة بِأسرهَا، فيما هُو يُوظَّفُ مِنْ قبَل نَقائِضِهم مِنْ نُخَبِ الطَّبقات المُهَيْمِنَة، واقتصاديِّيها المُتَحكِّمين، وساستها العمليينَ التَّكتيكِيين المُتَنَفِّذينَ، وسدنَة مَصَالحِها المأجُورين مِنْ تقنيِّن حِرفيينَ، وحملة أقلامٍ مُستكْتَبِينَ، وأكاديميينَ مُحتَرِفينَ، بِوصْفِهِ "فِكراً مُحوَّلاً إلى أيديولوجيا" لا تستهدف شيئاً سِوى تَصْفِيْد العُقُولِ وتَكْبِيلَ الأيدي بُغية إغْلاقِ كُلِّ منفذٍ قابِلٍ للفتْحِ بعقول الفُقراء والمقهورينَ من النَّاس، وبأيديهم الواعية ، لِعبورِ أي سبيلٍ، أو حتَّى زقاقٍ، قدْ يُؤدِّي عُبورهُم إيَّاهُ إلى الإضرار بمصالح تلك الطَّبقات، أو وقف تفاقُمِ جشعها واستغلالها وتوحُّشها، أو تقليص أمداءِ هيمنتها، أو حتَّى إلى اضطرارها للُّجوءِ، وقْتِيَّاً، إلى آلياتِ تَحكُّمٍ أخفَّ قَسوةً وثقلاً ووطأة!

ولستُ أحسبُ أنَّ المدلولات المفهوميَّة التي طَغَت على تجَلِّياتِ المُصطَلح "أيديولوجيا" وتوظيفاتِه كمفردة دالَّة على ما تنطوي في حقيقتها المُتناقِضَة عليه، قد ذهبتْ إلى ما يُغَايِرُ ما قدْ انتهى إليه نابليون بونابرت (1769 – 1821) يَومَ قرَّرَ التَّوقُّفَ عن دعم تطبيق برنامج التربية الوطنية المُتَنَوِّر الذي بلوره دي تريسي مع ثُلَّة من أصدقائه المفكِّرينَ من مُنتجي الأفكارِ لا التَّخييلات، ناظراً إلى أفكارهم ليس بوصفها أيديولوجيا فحسب، وإنَّما أيضاً بوصفها "العناصِر الأكثَرَ مَقْتَاً في الفكر الثَّوري" وِفْقَ ما قد تَصوَّره لحظَةَ انقلابِه عليهم، ودامغاً كُلَّ المُثَقَّفين المُتنورينَ الرَّافضينَ سياساتِهِ الاستعماريَّة، والمستنكفينَ عن دعم مُغامراتِه العسكريَّة، والكاشفينَ حقيقتها ومُقَاوميها، بأنَّهم "صُنَّاع الأيديولوجيا بامتياز"، ومُعبِّراً عن ازدرائه لهم وللأيديولوجيات التي يصنعُون، وذاهِباً، في الوقت عينه، إلى استثمار هذا المُصْطَلحِ المُراوغِ، وإلى الإمعانِ في توظيفه وفْقَ التَّكييف المفهومي النَّاجم عن الشُّروط الجديدة التي أملاها تَمكُّنه من حيازة السُّلطة المُطلقة، والذي يُرادُ لَه أنْ يُمكِّنَه من الاحتفاظ بهذه السُّلْطَة وتعزيزها، حتَّى لو تَمَّ لهُ ذلك عبر مُتابَعَةِ التَّقنُّعِ بأقنِعَةٍ مُتناقِضِة المدلولات، والإمعانِ في التَّحَوُّلِ في زعمِ الانتماءِ، أو التَّبَنِّي، من منظومةٍ أيديولوجية، أو عقيدة سياسيَّة، أو ديانَةٍ، إلى أُخرى، والانهماكِ، منْ ثَمَّ، وطالما أنَّ كُلَّ شيء أفكارٌ وليس أفكاراً، في مَزْجِ خلائطَ التَّخييلات التَّهويميَّة والأفكار المُوَصَّلَةِ في إهاب قارورة أيديولوجية سياسيَّةٍ موسومةٍ، عن سِبْقِ تقصدٍ وإصرارٍ، بالازدواجيَّة، والمراوغة، والتَّناقُض.

براغماتيَّة الأيديولوجيا ودُوغمائيتها

ليس لاستثمار الأيديولوجيا وتوظيفها وفق النَّهج الأيديولوجي السياسي المُراوغِ الذي بيَّنتهُ نهاية الفقرة السَّابِقة أنْ يَتَمَّ إلَّا من منظورِ نَهْجٍ عمليٍّ نَفْعيٍّ، براغماتيٍّ ودوغمائيٍّ، في آنٍ معاً، بحيث يتولَّى تسويْغَ أيِّ سُلوكٍ ينتهجُه السِّياسيُّ العمليُّ، والحَاكِمُ المُسْتَبِدُّ، والمُسْتَعْمِرُ الغازي، والإمبراطورُ السَّاعي إلى إقامة إمبراطوريته الكُبْرى، وفرضِ هيمنته الاستعماريَّة المُطلَقَة على العالم، وذلكَ عَبْرَ فرضِ "أيديولوجيته الخاصَّة" التي هي، في التَّحليل العميق، أيديولوجية طبقتِه الاجتماعيَّة المُتَعَيَّنَة، وأيديولوجية "كيانه السِّياسي" الذي يُجسّدُ سيادتها، وأيديولوجية منظومَة السُّلطاتِ والقُوى السياسيَّة والاقتصاديَّة والعسكريَّة والدِّينيَّة المُتحالِفَة معها والمُعَزِّزة سُلْطتها

كطبقةٍ سَائِدةٍ، حاكمَةٍ ومُهيمنهٍ، بِقَصْدِ تكريسِ وجودها، وتعميقه، وتأبيده، على نَحو يُعزِّز كينونتها، فيرسِّخُ، بتعزيزها، كينونةَ تحالفَ السُّلطاتِ والقوى الذي يُعزِّزها، ويُوثِّقُ عُرى هذا التَّحالُف، ويُعَمِّقُ مستوياتِ تشابُك مصالحِ أقطابِه وتَوجُّهاتها وغاياتها، فَيُكَرِّسُ، بالضَّرورة، وجودَها وَوجُوده، المُراد تأبيدهما عبْرَ نفي وُجودِ، أو إغلاقِ إمكانيَّة وجودِ، كينونةٍ مُتَعَيَّنةٍ، أو قابِلَةٍ للتَّعيُّن، لكلِّ مَنْ، ومَا، يُنا قِضْهَما!

وإنِّي لأحسبُ أنَّ لتحليلِ مُكَوِّناتِ هذا النَّهج السياسيِّ الأيديولوجي الغَائيِّ العمَلِيِّ النَّفعيِّ، وتَعرُّف كيفيَّات إعماله، وتَبيُّنِ أصُولِهِ وطَبائِعَهِ، ووسائلِه وغاياته، أنْ يُفضي إلى إنتاجِ خُلاصاتٍ معرفيةٍ مُؤَصَّلَةٍ تَفْتَحُ أُفُقَ التَّبَصُّرِ المُعَمَّقِ في علاقة "الأيديولوجيا"، التي هي "مزيجُ خلائطَ من تَصَوُّراتٍ تخييليَّةٍ وأفكارٍ مُؤَصَّلةٍ"، بالسِّياسةِ الجَوهريَّة النَّاهِضَةِ، من جِهَةٍ أولى على تجريد الأيديولوجيا من التّخييل التَّهويميِّ المُزيِّفِ للوعي البشريِّ والنَّافي إنسانيَّة الإنسان، وعلى سَعيٍ حثيثٍ لتلبية الحَاجاتِ الراهنة والمُستقبليَّة لأيِّ شعبٍ من الشُّعوب، وتحقيق مصالحه الاستراتيجيَّة الاجتماعية والوطنيَّةِ الحيويَّة، ليسَ على حسابِ الحاجات والمصالح الاستراتيجيَّة للشُّعوب والكيانات السياسية الأصيلَةِ الأُخرى، وإنَّما في تَوافُقٍ تبادُليٍّ، وتوازنٍ عادلٍ، يَحُولُ تضافُرهُما دونَ حُدُوثِ أدنى انتهاكٍ للقيم الثَّقافَيَّة، والأفكار العلميَّة والعمليَّة المؤَصَّلة، والمبادئ الإنسانيَّة التي تتقاسمها الإنسانيَّة بأسرها، والتي يستحيلُ احترامها، والالتزام بها، وتحقيق مقاصدها، بوسائلَ لا تستجيب لنُبل الغاياتِ التي تُعبِّرُ عنها وتنشدها. هذا من الجِهَةِ الأولى.

أمَّا من الجِهَة الثَّانية، فسيكونُ للتَّحليل التَّبَصُّري المُعَمَّقِ أنْ يتركَّزَ على تفحُّصِ علاقة الأيديولوجيا بالسِّياسة العمليَّة النَّفعيَّة القائمةِ على تَخَلٍّ مُطْلَقٍ، أو شِبْهِ مُطْلَق، عن الثَّقافَة المكتنزةِ المبادئَ الإنسانيَّة بوصفها جَوهرَ السياسَةِ الحقيقيَّة وموجِّهَهَا الأسمى، وعلى إحلالٍ مُطلقٍ، أو شبْه مُطلَقٍ، لـ"المذهب البراغماتي" (Pragmatism)، الذي يزعم لنفسه مُناقَضة الشُموليَّة والدوغمائية فيما هو، في حقيقتِه، ليس شموليَّاً ودوغمائياً فحسبُ، وإنَّما مسكونٌ بنزوعٍ عُنصريٍّ وفاشيٍّ مُتأصِّلٍ، مَحلَّ الثَّقافة بمعناها الجوهريِّ وتنوُّع ينابيعها وتجلياتها؛ لِيكُونَ هُو الرَّافعة الأيديولوجية الأبرزِ لِمَا قد سُمِّيَ بـ"العالم الجديد"، ولأيِّ سياسَةٍ استعمارية إمبرياليَّة، عنصريَّة وفاشيةٍ، تنفلتُ من أيِّ عِقالٍ إنسانيٍّ، وتعتمدُ التَّوحشَ والإرهابَ والعنفَ وسائلَ لتحقيق الغاياتِ ذات الطَّبيعةِ التي لا تتساوق مع هذه الوسائل، فَحسبُ، وإنَّما تُطابِقها تَماماً، وتُعَبِّرُ، بجلاءٍ فصيحٍ، عنها.

وما من شيءٍ يدلُّ على سماتِ هذه "البراغماتيَّة" منزوعَة الإنسانيَّة، بأبَلغَ مِمَّا تُجسِّده السياسات الإمبراطورية والممارسات التَّوحشيَّة التي تنتهجها الولايات المتحدة الأميركيَّة التي هي، الآن، رأسُ رؤوس الرأسمالية الإمبريالية الغربية التي لا ترى عيناها المشحوذة بالجشَعِ سوى مصالحها المُتفاقِمَةِ التي هي، بالنسبة إلى إداراتها المُتعاقِبة عليها منذُ لحظَة نشأتها الاستعماريَّة الاستيطانيَّة، أصلاً، الأولويَّة الأولى والأخيرة. وضِمنَ هذه الأولويَّة، بطبيعة الحال، مصالح صنيعتها "إسرائيل" التي اسْتَنْسَخَ إنشاؤهَا في "فلسطينَ" على حساب "شَعبِ فلسطين" إنْشَاءَ هذه "الولاياتِ المتُّحدة" في القارة الأميركيَّة، من قبل غُزاتِهَا الاستعماريين الاستيطانيين والمُهاجرين إليها من الأوروبيينَ، وعلى حسابِ أصحابها الأصليينَ، وبُناة ثقافاتِها المتُنوِّعَة، والمتُمازِجة في حضارتها المتعاقبِة مُذْ ما قبلَ الميلادِ، ولألفياتٍ عديدةٍ، عبر الأزمنة: "الهُنود الحُمر" - "الأميركيين الأصليين".

الأيديولوجيا تخليطٌ يُزَيِّفُ الوعْيَ

وفي هذا الضَّوء، وتأسيساً على حقيقةِ أنَّ "الأيديولوجيا التَّخييليَّة التَّخليطيَّة العُنصريَّة الفاشيَّة" وأضرابها، قد لعبتْ، في اقترانٍ بمبادئ "البراغماتيَّة" قَبلَ أنْ تصير مذهباً أيديولوجيا وبعدَ أنْ صارتْهُ، دورَ الرَّافِعةِ الأساسيَّة لكلا المشروعين الاستعماريين الاستيطانيين العُنصُريين الاستئصاليينِ: الأنجلوسكسوني، أو الأُوروبي الغربيّ عموماً، في أميركا "وطن الهُنود الحُمرِ، ومكْنزَ حضارتِهم، وينْبُوعِ هُويِّتِهم"؛ والصُّهيوني، الأوروبي أساساً وغير الأوروبي لاحقاً، في فلسطينَ "وطَنِ الفلسطينيين، ومَكنز حضارتهم، ويَنْبوعِ هُوِيَّتهم"، ولغيرهما من المشاريعِ المماثِلَة، فَإنَّني لأجدُني مُحفَّزاً على التَّشكيك في الرَّأي المتُداولِ في أوساطِ الأكاديميين المُحترفينَ، وغيرهم منَ التَّقَنيين الحرفيين، والمُستكتبينَ المؤَجَّرين، والمرُوِّجينَ الإعلاميين، المؤُدلَجينَ والمؤُدْلِجينَ، الذي يَعتبر "المذهبَ البراغماتي" ومنهجه، نقيضاً لـ"الأيديولوجيا" بمفهومها التَّخييليِّ التَّهويمي المتُصلِّب في تَعصُّبِه الاعتناقي الأعْمى لَمَا يعتقدُ، أو يحسبُ، أو يزْعُمُ، أنَّه "الحقيقة المُطلَقة"، وذلك بذريعَةِ أنَّ هذا المذهب البراغماتي يتَّسمُ بالواقعية، والعمليَّة، والتَّجريبيَّة، وبالقدرة على التَّكيُّف، وبالتَّخلِّي المُسبُقِ عن الأحكام المُسبَقَةِ، والمقولات الجاهزةِ، وبالانفتاحِ الدَّائم على المُستقبل، وبتأكيده الملُحِّ على المبدأ القائل إنَّ المعيار الحاسم لاعتبار أي عملٍ نُقدِمُ عليه عملاً نَاجحاً وخَيِّراً، إنِّما يتأسَّسُ على تقييم نتائجه المشروطة بنفعيَّتِه الرَّاهنِة وبمترتباتِه المُستقبليَّة، اللتين تُكسِبَانِهِ حقيقيَّتَه، ومعناه ولستُ لأُرجِعَ تشكُّكي في هذا الرأيَ الشَّائِعَ إلى أمرٍ سِوى أنَّ هذا المذهَب، وبالرغْمِ مِمَّا احتواه من تبصُّرات فلسفيَّة عميقة بشأن صيرورة العالم وتحوُّلاته، ومن مُقاربات صائبة توزَّعت على أكثر من حقلٍ مَعْرِفِيٍّ وعمليٍّ، لا يتوافَرُ، من حيث بذرة فكرتِه، ودوافِع إنشائه، وتجليات توظيفه، على ما يبتعدُ بِه عن أنْ يكونَ أيديولوجيا تخليطيَّة مُراوغِة ومُلتبسَةٌ إلى حدِّ التَّناقُض، بحيثُ لا يستقيمُ أمرُ اعتباره فلسَفَةً خالصَةً، أو مذهباً إنسانيَّاً عقلانيَّاً، أو منهجاً تحلِيلِيَّاً رصيناً، هو في ذاته نقيضٌ جذريٌّ لأي "أيديولوجيا دوغمائيَّة استبداديَّة"، كالماركسيَّة التي وصفها أتباعه ومعتنقوهُ،

شادي أبو ريدة

في زمن الحرب الباردة، بهذا الوصفِ ليزعُموا أنَّ هذا الذي يعتنقونهُ إنَّما يُجسِّدُ نقيضها الجذري. وكذا لا يستقيمُ أمرُ افتراضِ أنَّ "المذهبَ البراغماتي" رديفٌ للحريَّة، وتجسيدٌ حيويٌّ لمفهومها الحقيقيِّ الذي يُناقِضُ المفاهيم الرَّائجةَ في النَّظريات والمذاهب الفلسفيَّة، وفي المنظومات المعرفيَّة الموضوعيَّة، وضمنها، وربَّما في مُقدِّمتها جميعاً، "الماركسيَّة"، التي يعتبرها أتباعُ "البراغماتيَّة" ومعتنقوها من الرَّأسماليينَ الإمبرياليين العُنصريينَ وأتباعِهم، رديفاً مُطلَقاً للاستبدادِ، باعتبارِها، أي "الماركسيَّة" "أيديولوجيا" شموليَّة، ومُطلَقة، ودوغمائيَّة، وغير ذلك من صفاتٍ تُماثِلُها!

ويكفي، في هذا السِّياق، أنْ نُشيرَ إلى مُراوغَة "البراغماتيَّة" بشأنِ إدراج المبادئ والقيم الإنسانيَّة في صُلبِ تكوينها الأيديولوجي الصرفِ، أو المزعوم لَهُ الانطواء على "أيديولوجية مثاليَّة" مُستترة" قائمةٍ على الحرِّيَة المُطلَقة، وعلى الأخلاق الموسومة بالإنسانيَّة، وعلى "مُعاداةِ الشُّموليَّة" المُستبِدَّة، بينما هي لا ترى وجوداً لاختيارٍ نهائي للأخلاق وراء ما هُو عمليٌ ونافِعٌ، إذْ لا يَتوجَّبُ في شيءٍ، أو أمرٍ، عمليٍّ ونافِعٍ أنْ يَكونَ، بالضَّرورةِ، صحيحاً!

ولهذا القولِ الذي يُتيحُ للزَّيفِ، أي لغيرِ الصَّحيح وغيرِ السَّويِّ، أنْ يَكونَ رافِعَةً عمليَّةً لأعمال سَتُسفِرُ نتائجها عن حقيقة أنَّه نافِعٌ ومُفيدٌ، أنْ يُذكرنا، بطريقة أو بأخرى، بالخلاصَتين الهيغليَّة، والماركسيَّة، اللتين تريان، من المنظورين المثالي والماديِّ على التَّوالي، أنَّ "الأيديولوجيا"، في جوهرها العميق، وعيٌ زائفٌ، وذلك بالرَّغم من التَّناقُض الجذري بين كلا المنظورين اللذين ينتميانِ إلى "الفلسفةَ" على حقيقتها الجوهريَّة المفتوحَة على صيرورة وجوديَّة لا تَكفُّ عن خلق الأسئلة، وعن مُتابَعةِ السَّعي للعثور على إجابَاتٍ مُؤَصَّلة عنها، وعنْ تحويل الإجابات إلى أسئلة جديدة تَنشُدُ جديدَ الإجاباتِ وأعمقها، وذلكَ وفق ما يَفهمُ "الفيلسوفُ الحقُّ" معنى "الفلسفةِ الحَقِّ"؛ فَوظيفة الفلسفة، وِفقَ إدراكِ أستاذ الفلسفة، أحمد برقاوي، لجوهرِ ماهيَّتها، إنَّما تتَحدَّدُ في كونها "وسيلة التَّنوير بلا مُنازع" وهو الأمرُ الذي يُجَلِّي "تمايزها عن أشكالِ الوعي الأخرى"، ويُعزِّزُ إدراكنا استحالة تَحوُّلها "إلى أيديولوجيا"، أي إلى منظُومةٍ نسقيَّةٍ تخليطيَّة تحتوي كُلَّ أشكال الوعي الأيديولوجي الوظيفيِّ، ولا تتوخَّى جَعْلَ الحقيقة مطلباً تسعى إلى إدراكه.

أأيديولوجيا أَم "تَخْييلُوجْيَا" تهويميَّة؟

في ضَوءِ المُقاربات السابقة، والتي لا أحسبُ أنَّني في حاجة لمُتابعتها مُتَبَصِّراً في ما هو مبذولٌ، بكثافةٍ، في كثيرٍ من الدراسات، والمقالات الموسَّعة، والكتب، منْ مُعالجات تناولت علاقة "الأيديولوجيات"، على تعدُّد مجالاتها وحقُولها وتشَعُّبِ منابعها، بالعلوم الإنسانيَّة المُتنوِّعَة، وبالحياة والوجود: البشريين والإنسانيين، فَإنَّني لأجدُ أنَّ أيَّ "أيديولوجيا"، كجسدٍ نصِّيٍّ أو قَوليٍّ مُصْطَنَعٍ تَتعين جميعُ مُكوِّناته التَّخليطيَّة في أعضائه المُفكَّكة، أو كوعاءٍ يُناقِضُ شكلُه ما يحتويه إذْ تختلطُ فيه، في تمازجٍ أو من غيرِ تمازجٍ، كُلُّ هذه المُكوِّنات، أو كرداءٍ يُخفي ما لم يَكنْ لأيٍّ من "الآيديولوجيات" التي سُعيَ إلى تأبيدِ تجسُّداتها في الواقِعِ الفعليِّ، أنْ تأذنَ بإظْهاره، إنَّما تَعْجَزُ لحظَة عرضها على مرايا العقل الإنساني الوقَّادِ، لتفحُّصِها وتمحيصها من منظور "الأيديولوجيا" كعلم للأفكار يَدْرسُ منظومات الأفكارِ ليُميِّزَ غَثَّها من ثمينها، لَغْوَهَا الثرثار من كثافَةِ بلاغتها، تَعقُّلَهَا مِن هلْوسَتِها... الخ، أو حتَّى من منظور، ووفق خصائص "الأيديولوجيا العقلانيَّة الرَّصينة" كـ"منظومة معرفيَّة موضُوعيَّة"، بالمُصطلح السَّارتري، أنْ تُظْهِرَ هيئتها على صَقِيلِ هذه المرايا العقليَّة المُنيرة، إلا على نحوٍ يُظْهِرُ حقيقتها التي تُلخِّصُها وظيفتها السياسيَّة الرئيسةُ المُركَّزة في "إنتاج الوعي الزَّائف" والإمعان في تكريسه في "وعي النَّاس" عبر إلقاءِ المزيدِ من الأقنِعَة والأرديَة المُتغايرة عليه لإخفاءِ زيْفه، وإظهار نقائضِ مُضْمراته الحقيقيَّة، والاستمرار في إعادة إنتاجه لتأبيد وجود السلطَة، أو الطَّبَقة المُفردة، التي أنتجته إذْ أنتجت "أيديولوجيتها الخَّاصة" وأرادت لها أن تكونَ شاملةً ومُطلقة، تملأُ عقول كل النَّاسِ من كائنات بشريَّة وإنسانيينَ، وتُهيمنُ، بالتَّالي، على مقادير الكونِ، ومصادره، ومصائر قاطنية!

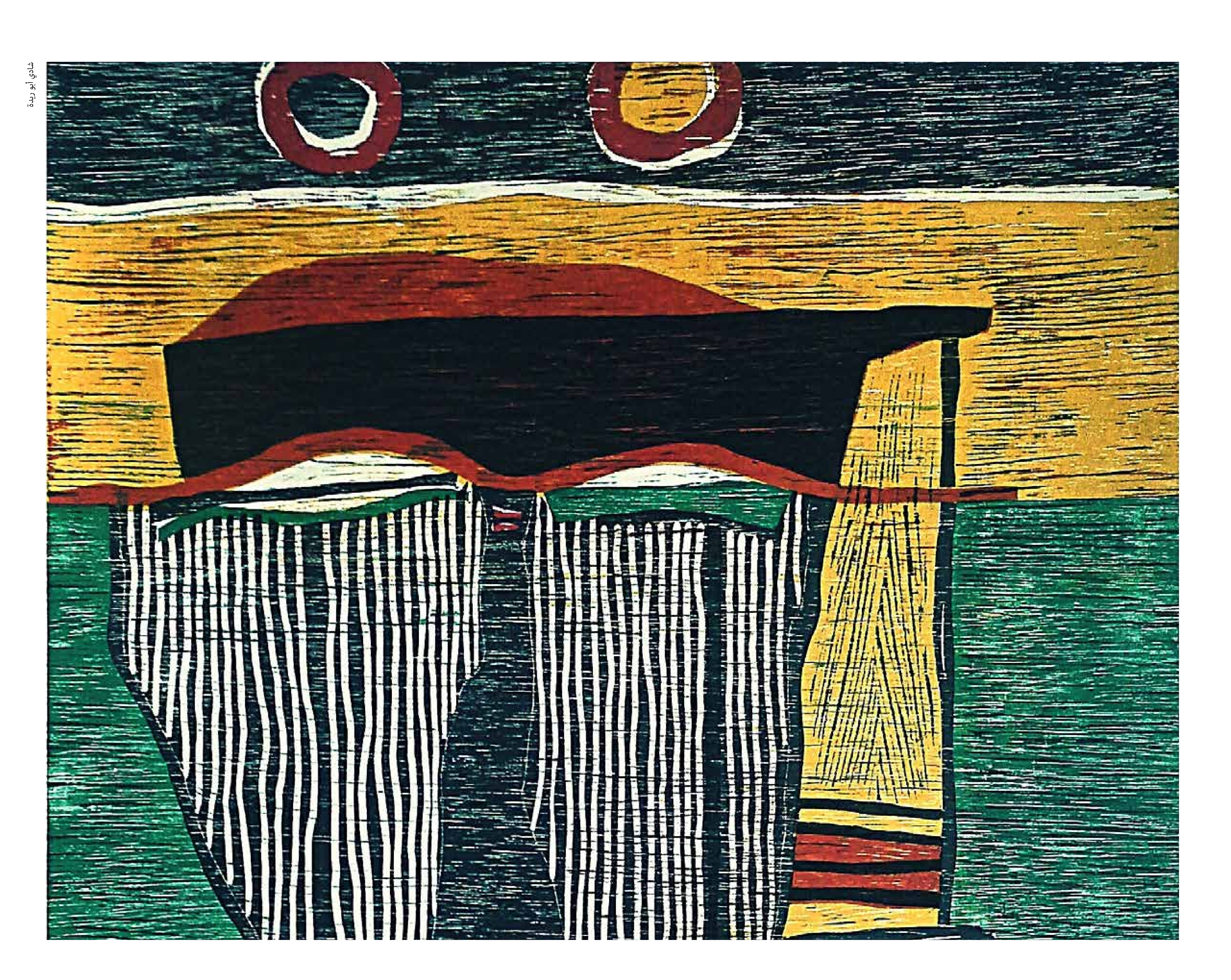
وإلى ذلك، فَإنَّني لا أجدُ مندوحَةَ من تمييز "علم دراسة الأفكار"، عن "الأيديولوجيا" التي شاعَت تجلياتها النَّصِّية والقوليَّة والعمليَّة في الممارسة الفعليَّة مُسْتَبْدِلةً "التَّخْييلَ" بـ"التَّفكير"، ومُلْبِسَةً الأوَّلَ أرديَةَ الثَّاني، والثَّاني ثَوبَ الأوَّل، لِتُخفي حقيقةَ كليهما، وذلك على نحو لم يُسْفِر عن تعميق التباس المُصطلح الأصْلِ، ومراوغته، وتناقض مدلولاته، فحسبُ، وإنَّما أسفرَ عن قَلْبِ جوهر معناه الاصطلاحي إلى نقيضه المتجلِّي في "تخييلات تهويميَّةٍ مُنَسَّقَةٍ أُلبست أردية الأفكار"، فصارت "منظومةً أيديولوجية"



شادي أبو ريدة

قابلةً للعرض على "الأيديولوجيا" بوصفها "علم دراسة الأفكار" ليدرسها هذا العلمُ مُنقِّباً فيها وقد استقرَّت لديه فِكرةُ أنَّ "كُلَّ شيءٍ أفكار"، فلا يَعودُ يَعرِفُ نفسه إنْ كان في حقيقته علماً لدراسَة الأفكار أم أنَّهُ، في حدِّ ذاته، أيديولوجيا تخييليَّة تخليطيَّة ألبِستَ ثَوب العلم! أليسَ من غيرِ السَّوي، عقلياً ومنطقيَّا أنْ يكون المُصطلحُ نفسُه "Ideology"دالاً على العلم الذي تتوسَّلُه الذَّات الدَّارسَة لدراسَة الشَّيء وعلى الموضُوع المدروس في آنٍ معاً؛ أي على المشرطِ والجراح والمريض؛ على منهج التَّحليل والمُحلِّلِ والمُحلَّل؛ على العقلِ والمُفَكِّرِ المُعْمِلِ العقلَ وموضوع التَّفكير؛ على الخيال والمُتَّخَيِّلِ وما يُتَخيَّل، على المنظارِ والنَّاظر وعلى الشيء المنظور في علاقاتِ مُكوِّناته لتبيُّنِ ماهيَّتِه، وخصائصه، وتوصيف حالتِهِ؟!

قد كان للممارسَات الأيديولوجية النَّصِّيَّة والقوليَّة والعمليَّة، أنْ تُسْفِرَ، ضمنَ ما قد أسفرت عنه بموجب ما قد تأسَّست عليه، عن استلاب الألفاظِ والمعاني، وفي مُقدِّمتها جميعاً، اللَّفظَان اللُّغويّان اليونانيان الأوَّلان اللذان يبدوان مُترادفين، وعن إدراج معناهما الاصطلاحيِّ النَّاجم عن تضايفهما في بنية كلمة واحدة يُحيلُ أحدُ طرفيها إلى آخره Idea"" فكرة، سبب، علَّة، عقل، إدراك ... إلخ؛ Logos"" كلمة، عقل فَعَّال، مبدأ، خُطَّة ، نظام... إلخ "، في أنساقٍ تكفَّلت بإضفاء الالتباس والمراوغة والتَّناقُض عليه، وهو الأمرُ الذي حاولنا التَّبصُّر في أمره على مدى الفقرات السَّابقات، والذي أوجَبَ طرحَ مقترحٍ يقضي بإقامة التَّمييز الواضح، والحاسم، ما بين "علم دراسَة الأفكار" من جهَةٍ، والأيديولوجيا" من الجِهَةِ الثَّانية. ولستُ



شادي أبو ريدة

أرى وجوداً لإمكانيَّةٍ فعليَّة لإقامة هذا التَّمييز بِمَعزَلٍ عن ابتكار مُصطلحٍ جديدٍ لهذا العلم الذي كان للأيديولوجيات التي شاعت مُنذ جُعِلت هاتان اللفظتان مُصطلحاً مُفرداً، أنْ تسرقَه منهُ ليدلَّ عليها دون سِواها، مُستأْثِرةً لنفسها به دونَ ذلك العلْمِ الذي أَسْقَطَتْ نفسها عليه فأفرغَتْهُ من وظيفتِهِ، وأفقدتهُ غايته، وناقَضت معناهُ!

وقد يَكونُ من الملائمِ، في هذا السِّياق، أنْ نبتَكرَ لـ"الأيديولوجيا" التي أَغلَّتِ العقول، وصَفَّدتِ الضَّمائر، وأثقلَتِ الأرواحَ، مُصْطلحاً جديداً يحتفظُ بإيقاع مصطلحها هذا، ويبدِّلُ معناه إلى نقيضِه، ليكونَ أكثر دقَّةً في دلالتِه على المنظويات المفهوميَّة التي كان لتجليات هذه "الأيديولوجيا"، الشكليَّة والمضمونيَّة المُتَنوِّعَة والمُتضارِعةِ، أنْ تعكسها، أو أنْ تظلَّ منطويَةً عليها. ولعلَّ مُصطلح "التَّخْيِيل"، العائدِ إلى النَّقد الأدبي العربي القديم، أنْ يَكونَ هو الأنسبُ لاشتقاق المُصطلحِ الجديد، لنكونَ إزاء "التَّخْيِيلُوجيا" الذي لا يُحيلُ إلى تهويميَّة "الأيديولوجيات"، صانِعة "الوعي الزَّائف"، وإلى مُناقَضَتها التَّفكيرَ الإنسانيَّ السَّوِيَّ، وما يُنتجُه من أفكارٍ ومنظوماتٍ فِكْرِيَّة معرفيَّة، عقلانيَّة وموضوعيَّة، فحسبُ، وإنَّما يُجَلِّي حقيقةَ انتمائها القاطع إلى "التَّخْيِيل القَسْرِيِّ" الذي هو، في البدءِ والمُنْتَهى، إعْمالٌ تعسُّفيٌّ لملكةِ "التَّخَيُّل" العقلانيِّ، بحيثُ لا يُنْتِجُ هذا الإعْمَالُ من شَيءٍ سوى "الزِّيفِ" المُكلَّفِ بإنتاج "الوعي الزَّائف"، وتوليدِ آلياتِ تكريسه، والمحافَظة عليه!

ناقد من فلسطين مقيم في براتسلافا



رشيد بوجدرة

بورتريه للخراب

يعدّ رشيد بوجدرة من روّاد الرواية الجزائرية الحديثة بالفرنسية والعربية، لأنه يكتب باللغتين، وهذا منذ روايته الأولى "التطليق" (1969)، تلاها أكثر من ثلاثين نصا بين رواية ومقالة، أهمها "طوبوغرافيا مثالية لاعتداء موصوف" (1975) و"الحلزون العنيد" (1977) و"التفكّك" (1982). حاز على عدة جوائز من ألمانيا وإسبانيا وإيطاليا. كما شارك في كتابة سيناريوهات لأفلام سينمائية شهيرة. وإلى جانب ذلك شارك بقلمه السيّال في مواجهة الزحف الأصولي في التسعينات ووُضع اسمه بسبب ذلك في قائمة المحكوم عليهم بالموت، ولم تستثن سهامه، في آخر كتاب له، دعاة الردة والتغريب. في كل أعماله يحمل رؤية ثاقبة للعالم المتقلب وقراءة متحرية غير مهادنة وإنسانية في الوقت ذاته للأحداث التاريخية التي ترسم آفاق الغد. لم يفقد شيئاً من قوته الجسدية ولا من جذوته الروحية، ولم يسأم من الحياة، بالرغم من تجاوزه سن الثمانين. وهو دائم الفضول بأدق الأشياء المحيطة به وبأمهات القضايا التي تشغل بلده والعالم حواليه، مثلما يؤكده لنا في هذا الحوار الحصري الذي أجراه مع مجلة "الجديد"، بعد فترة توارى خلالها عن الأضواء. فترة كرّسها للتأمل والكتابة والسفر. بعد روايته (La dépossession) "التجرّيد من الذات" وكتابه السجالي "زناة التاريخ" (2017)، يعكف حاليا على وضع اللمسات الأخيرة لكتاب جديد.

"الجديد" التقته عشية افتتاح معرض الجزائر الدولي للكتاب العائد بعد عامين من الإغلاق الاضطراري بسبب الجائحة التي حلّت على العالم. وكانت المناسبة التي قرر فيها بوجدرة العودة إلى الظهور أمام الجمهور، خلال ندوة نظمت يوم الثامن والعشرين من مارس حول الأدب الأفريقي. وكان عائداً من بجاية، معقل الحراك الشعبي، حيث نشط ندوة التقى فيها بقرائه بعد طول غياب.

قلم التحرير

تشهد الجزائر تحوّلات سياسية واجتماعية وثقافية كبيرة. كيف ترى مستقبل هذا البلد الذي واكبت كل مراحل تطوره منذ الاستقلال. كيف تفك رموز أحواله وتحولاته من خلال رواياتك؟

رشيد بوجدرة: تصنع الأمم مستقبلها بطريقة أو بأخرى لكن يستحيل أن تفعل ذلك بتجاهل ماضيها. كانت ثورة التحرير نموذجية وقاسية جداً. لذلك من الطبيعي أن تكون الإدارة السياسية شاقة ومعقدة. والتحولات التي تتحدث عنها هي دليل على ذلك. الجيل الذي خاض الحرب هو على وشك الانقراض وهناك أجيال جديدة دخلت عالم السياسة.

ثم هناك دخول الجزائر في دوامة العولمة الجهنمية التي أضرّت كثيراً باقتصادها. انتقلنا من نوع ما من الاشتراكية "المحتشمة" مع هواري بومدين إلى نوع من الرأسمالية "الهجينة" بل الهستيرية التي سلمت الاقتصاد الجزائري إلى مجموعة من اللصوص الجهلة. هم كل هؤلاء الذين نراهم يتعاقبون حاليًا أمام المحاكم التي تحقق في قضايا الفساد الذي حوّل بعض هؤلاء اللصوص إلى أباطرة مخدرات. وعلى الأجيال الجديدة أن تحترس جيداً وتبقى يقظة لأن الطيور الكاسرة ما زالت تحوم على البلد.

الإسلاميون والانتهازيون

الجديد: ماذا تعني لك انتفاضة 22 فبراير 2019؟

رشيد بوجدرة: كان لانتفاضة 22 فبراير دافع أساسي، ألا وهو قرار بوتفليقة الترشح لولاية خامسة. والشارع قال لا. وكان على حق. كانت هبّة عفوية وثورية. لكن سرعان ما تم اختراق



كيفورك مراد

هذه الحركة الشعبية العميقة وتم احتواؤها من قبل حركتين متربصتين وتملكان تنظيماً جيداً: الإسلاميون والانتهازيون من رجال الأعمال. أصبح الإسلاميون هكذا "سادة الموقف"، وكانت المظاهرات تنطلق عند انتهاء صلاة الجمعة. في إحدى التغطيات الصحفية، كتب الصحفي بن فضيل في جريدة "الوطن" آنذاك "إنها الساعة 1:11 بعد الظهر، انتهت الصلاة، وفتحت أبواب مسجد 'الرحمة' لتسمح بانطلاق المسيرة!"، يومها ماتت الثورة الشعبية بعدما استولى عليها الإسلاميون والانتهازيون الجشعون والطفيليون. ومن يومها بدأت فئات من الشعب المقهور والمظلوم والمهمش تغادر الساحات، معلنة عن موت الحراك.

زناة التاريخ

الجديد: يعيب البعض على المثقفين العرب صمتهم، وأحياناً تخاذلهم وتواطأهم، أمام ما يدور حولهم. كيف تتصور مكانة المثقف في المجتمع العربي المعاصر، مع كل الانقسامات والتجاذبات الموجودة بين الإسلامية والحداثة والعولمة وقلق الهويات...؟

رشيد بوجدرة: صمت المثقفين يعود إلى خيبة أملهم. أصبح الفكر الفلسفي والفني غارقًا في الشعبوية و"موضة الشبابية". وأصبح الجميع يكتب والجميع ينشر، ارتقى الشباب، مع أن أغلب ما يكتبون رديء، في سلّم المجد بفضل السلطة السياسية وسيادة الرداءة.

في السبعينات، كانت الجزائر تنتج، على سبيل المثال، حوالي ستين فيلماً في السنة. اليوم: صفر! لا أحد استطاع أن يحل محل رسامين مثل خدة وإيسياخم ومسلي وغيرهم من الذين كانوا يحيون أروقة العرض وينشّطونها. من حل محل علولة في المسرح؟ هل كان لدينا كاتب ياسين جديد منذ رحيله؟ لا! دور السينما التي تم تجديدها تحوّلت من جديد إلى أنقاض، ومتحف "ماما" الجميل الموجود في شارع بن مهيدي مغلق. أمام هذا الكم من الخراب، تقوقع المثقفون الحقيقيون على أنفسهم وركنوا إلى الصمت مما سمح لبعض الانتهازيين بالذهاب إلى فرنسا وتشويه سمعة الجزائر إرضاء للمستعمر القديم، بدافع الانتهازية الخالصة. لم أسكت عن هذا فقمت بنشر "زناة التاريخ" للتنديد ببعض التجاوزات النيوكولونيالية. هذا هو صمت المثقفين!

كل هذه الانحرافات سببها الإفلاس السياسي ونحن في طريق مسدود بسبب فشل المدرسة والانحراف الديني وكل الآفات التي يعاني منها المجتمع الجزائري، وأخطرها انهيار الأخلاق. فلم تعد هناك قيم ولا أيّ قواعد انضباط وهذه الانحرافات هي نتيجة اليأس، ومن أوجهها الأكثر شيوعاً الانطواء على الذات وعودة الجهوية.

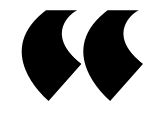
الجديد في حينه

الجديد: بعد صدور روايتك"La Dépossession" عام 2017، هل لديك مشاريع جديدة؟

رشيد بوجدرة:: بعد "La Dépossession"نعم لديّ مشاريع، سيتعرف عليها القارئ في حينه.



في السبعينات، كانت الجزائر تنتج، على سبيل المثال، حوالي ستين فيلماً في السنة. اليوم: صفر



مقتل عبان رمضان

الجديد: في رواية "Les Figuiers de barbarie" التي نشرت عام 2010، ركزت على شخصية أحد رموز الثورة التحريرية، عبان رمضان وعلى ظروف اغتياله. لماذا هذا الاختيار؟ هل تعتقد أن الأدب يمكن أن يلقي الضوء بشكل أفضل على النقاط المظلمة من التاريخ؟

رشيد بوجدرة: في هذه الرواية رويت مقتل عبان رمضان على يد إخوانه. ففي مؤتمر الصومام الذي خطط له عبان، تم الفصل بين الاتجاه التقدمي والاتجاه المحافظ. ولقد تم تأديب عبان على انتصاره في هذا المؤتمر، الذي كان الأكثر ديمقراطية والأكثر حنكة. ولا يزال الموضوع من الطابوهات إلى حد اليوم، بعد مرور ستين عامًا! حان الوقت لطرح السيرة الحقيقية لحرب التحرير على الطاولة ومناقشتها بهدوء. كل ثورات العالم مرّت بمثل هذه الصراعات الداخلية وهذه الجرائم "الأخوية". ولهذا لا بد من استعادة تاريخ الجزائر ابتداء من المدرسة الابتدائية، وحان الوقت لذلك.

الجديد: في أعمالك كثيراً ما تستشهد، وبشغف حقيقي، بكبار علماء التصوف وبنصوصهم. هل في رأيك بإمكان هذا الفكر، الحامل للتسامح والعقلانية، أن يكون علاجًا شافيًا لعلل العصر الذي يطغى عليه العنف والبغضاء وروح الانتقام؟

رشيد بوجدرة: هذا الحضور الدائم والمتعدد للصوفية في رواياتي يرجع إلى لقائي مع ابن عربي، معلّم الأمير عبدالقادر. والتصوف هو قبل كل شيء توغّل وتعمّق في أغوار الإسلام وشغف بالنص. والنص الصوفي يعتبر شاعرية سامية وعوالم تسمو بالنفس. دخلت فيها وانضممت إليها في سنّ مبكرة جدًا، وأنا في السابعة عشرة. هي فلسفة في حب الله والآخر، وشوق إلى السلام والصفاء بين جميع الأديان وجميع الفلسفات.

أجرى الحوار في الجزائر: موسى أشرشور



شاعر خارج البيان الشعري عن حسب الشيخ جعفر

ممدوح فرّاج النّابي



عن عمر يُناهز الثمانين عامًا، رحل عن عالمنا الشاعر العراقي البارز حسب الشيخ جعفر (1942 - 2022)، تاركًا خلفه أعمالاً شعريّة جعلته في مكانة متفردة بين أقرانه من الشّعراء العرب قاطبة، وليس فقط مجايليه، فهو صاحب تجربة شعريّة فريدة، تتميّزُ بالأصالة والتجديد في الوقت ذاته؛ أصالة بقاموسه اللّغوي واستعاراته التي تنهل من التراثِ تارة، وصور الواقع القارّ الذي عاشه في غربته أو بعد عودته تارّة ثانية، وأيضًا باستخدامه بكثرة للمفردات المعجميّة في قصائده، وهو ما كان يدفعه لكتابة هوامش شارحة ومُفسّرة للكثير من معاني الكلمات.

> **تقديرًا لمكانة هذه القامة الشعرية وقيمتها خصصت مجلة "الجديد" في عددها الـ85 الصادر في شباط/ فبراير 2022 ملفًا بعنون "قارة سابعة" وهو مُستقى من قصيدته الشهيرة التي احتواها ديوان "الطائر الخشبي" (1972). اشتمل الملف على دراسات نقدية، وشهادات عن الشاعر من نقاد، وأصدقاء مقربين لازموا التجربة الشعرية، بالإضافة إلى قصائد جديدة لم تُنشر من قبل، ويُحْمَدُ للملف أنه جاء احتفاء بتجربة الشاعر الفريدة والاستثنائية في حياته على عكس ما يحدث في أوساطنا الثقافيّة، أن يتمّ الاحتفاء بالمبدع بعد رحيله وكأننا تذكرنا فجأة - مع موته - أنه كان بيننا. محاولة "الجديد" هي واحدة من المحاولات القليلة التي تَتَبّعَتْ تجربة الشاعر على الرغم من ثراء هذه التجربة، وتعدُّدها على مستوى الشّعر أو النّثر.**

أما التجديد فبما ابتكره مِن أساليب جديدة في القصيدة على مستوى الشكل بخلق جماليات جديدة للقصيدة، تختلف عن تلك التي كانت سائدة، بل وتتميّز بخصوصيتها حتى ولو رفدت من آخرين. ويظهر ولعه بالتجريب - بصورة أوضح - في الأوزان والتفعيلات، وكتابة السونيت، وتطويره لقصيدة النثر مما جعل كتاباته الشعريّة قريبة من فنون السّرد، كالقصة القصيرة على سبيل المثال، وأيضًا باتجاهه إلى كتابة قصيدة التدوير التي هي كتابة بصريّة بامتياز، عبر الاهتمام بالتشكيل البنائي للكلمات، واستثمار عناصر السرد والدراما والبنائي الحكائي، وهو ما خلق - حسب علي حسن الفوّاز - إمكانية "انفتاح نصوصه على مجاورات كتابيّة أخرى.. يختلطُ فيها الأسطوري، والسّحري والتاريخيّ والطبيعيّ والحكائيّ والحلمي والإيهامي، والفيتشي الجنوني والمرأة التي يُعدّد إيقاع حضورها النفسيّ والحسيّ والأيقوني" (حسب الشيخ جعفر: الشاعر في متحفه الشخصي، جريدة القدس العربي، بتاريخ 20 فبراير 2022).

وتقديرًا لمكانة هذه القامة الشعرية وقيمتها خصصت مجلة "الجديد" في عددها الـ85 الصادر في شباط/ فبراير 2022 ملفًا بعنوان "قارة سابعة" وهو مُستقى من قصيدته الشهيرة التي احتواها ديوان "الطائر الخشبي" (1972).

اشتمل الملف على دراسات نقدية، وشهادات عن الشاعر من نقاد، وأصدقاء مقربين لازموا التجربة الشعرية، بالإضافة إلى قصائد جديدة لم تُنشر من قبل، ويُحْمَدُ للملف أنه جاء احتفاء بتجربة الشاعر الفريدة والاستثنائية في حياته على عكس ما يحدث في أوساطنا الثقافيّة، أن يتمّ الاحتفاء بالمبدع بعد رحيله وكأننا تذكرنا فجأة - مع موته - أنه كان بيننا.

جاءت المقاربات النقديّة في محوريْن الأوّل أشبه بشهادات عن الشّاعر وتجربته من خلال تقاطعات حياتيّة وشعريّة بين الشّاعر الكبير وأصدقائه، على نحو ما جاءت مقاربة الشّاعر علي جعفر العلّاق التي وُسِمت بعنوان "كأنّه يمشي على هواء وثير"، وشهادة فاروق يوسف "القارة السّابعة حسب الشيخ جعفر"، في حين جاءت مقاربة الدكتور حاتم الصكر "القبض على الأزمنة في دائرة القصيدة"، أشبه بقراءة لتجربة الشاعر نقديًّا؛ بغية التوقف على بعض الخصائص والسِّمات التي تَتَّسمُ بها قصيدته، وهو ما شاطره فيه الناقد حسن الخاقاني بما أظهره من تقنيات "الدراما وتعدُّد الأصوات" في قصيدته الشّعريّة.

أما القراءة الأخيرة فكانت مِن نصيب الناقدة العراقية نادية هناوي، التي حملت عنوان "تدوير الشعر عند حسب الشيخ جعفر من منظور نقدي جديد"، وهي أشبه بنقد النقد، إذْ أوقفت دراستها على قراءة لما كتبه الدكتور خالد على مصطفى عن تجربة حسب الشيخ جعفر في كتابه "شعراء خارج البيان الشعري" الذي صدر بعد رحيله عام 2020، في محاولة لإعادة قراءة التّجربة من خلال منظور نقدي جديد، بعيدًا عن الكلاسيكيّة التي اتّسم بها طرح الدكتور خالد.

محاولة "الجديد" هي واحدة من المحاولات القليلة التي تَتَبّعَتْ تجربة الشاعر على الرغم من ثراء هذه التجربة، وتعدُّدها على مستوى الشّعر أو النّثر؛ فالمعروف أن إتقانه لكتابة قصيدة النثر، قاده إلى كتابة أشكال سردية

مختلفة، فأصدر في هذا الشأن "الريح تمحو والرمال تتذكر" (1996)، و"ربما هي رقصة لا غير" (2013)، و"نينا بتروفنا – مَن أيقظ الحسناء النائمة" (2014، دار المدى)، ومذكرات عن مرحلة الدراسة في موسكو صدرت بعنوان "رماد الدرويش" (1986).

وقد أهدى المكتبة الشعرية العديد من الأعمال مثل "نخلة الله" 1969، «الطائر الخشبي» 1972، «زيارة السيّدة السومرية» 1974، «عبر الحائط في المرآة» 1977، «وجيء بالنبيين والشهداء»، «في مثل حنو الزوبعة» 1988، و«أعمدة سمرقند» 1989، و«كران البور»، و«الفراشة والعكاز»، و«تواطؤًا مع الزرقة» و«رباعيات العُزلة الطيبة»، بالإضافة إلى ترجماته عن الروسيّة.



تستدعي تجربة حسب الشيخ جعفر الشعرية وعلاقتها بالنقد، مراجعة لوظيفة النقد، الذي يغفل أسماء مهمّة، أو يكتفي بترديد مقولات سابقة

أسئلة النقد

أتخذ من هذه المقاربات الأربع النقديّة على اختلاف توجهها النقديّ، ومنطلقاتها، نموذجًا لاستقراء الدرس النقدي، ومعرفة اتجاهاته وهو يسعى إلى تقييم تجربة شعرية جماليًّا وفنيًّا، عبر نموذج حسب الشيخ جعفر، ومحاولة النقاد تحليل هذه التجربة، واستكشاف الظواهر الفنيّة وصوغها نقديًّا وفق مكونات النقاد (الكلاسيكيّة: خالد مصطفى علي، حداثية: نادية هناوي، حاتم الصكر، حسن الخاقاني)، ووفق رؤية الشاعر – الناقد كما في قراءة (على جعفر العلاق، وفاروق يوسف)، وقد سعيا في مقاربتيهما إلى ربط الجمالي بالمعيشي.

تستدعي تجربة حسب الشيخ جعفر الشعرية وعلاقتها بالنقد، مراجعة لوظيفة النقد، الذي يغفل أسماء مهمّة، أو يكتفي بترديد مقولات سابقة دون اختبار حقيقي لصدق هذه المقولات على التجربة الشّعريّة، وهو الأمر الذي يتّفق فيه جعفر العلّاق مع نادية هناوي، ويشيران إلى أن تجربة الشّاعر لم تأخذ حقها في النقد، وإن كان العلّاق يستثني المرحلة الأولى، التي – حسب قوله – حظيت بعناية نقديّة مقبولة، وهو ما لم يحدث لاحقًا، ويجتهد العلّاق في تفسير هذا، واضعًا ثلاثة تخمينات: الأول والثاني يتصلان بطبيعة النقد وتوجهات البوصلة التي قد تركز على نمط شعري دون آخر، وهو ما يشير إلى دور السياق الثقافي وانحيازاته.

أما الثالث فيعود إلى مؤشرات أيديولوجيّة تدفع بعض النقاد إلى تشمّم قصائد حسب الشيخ جعفر الأولى، لا بحثًا عن جمالياتها العاليّة، بل عمّا يُوقظ فيهم شهواتهم العقائديّة المخبوءة! في إشارة إلى التوجهات السياسيّة أو الحزبيّة التي تدفع بالانحياز إلى شاعر دون آخر.

أما الدكتورة نادية هناوي فطرحت في مقدمة دراستها أسئلة مشروعة تنطبق على تجربة حسب الشيخ جعفر(وعلى آخرين)، أهملهم النقد أو غضّ الطرف عن ابتكاراتهم واكتفى بالتركيز على جزئيات لا تمثّل أهمية كبيرة ضمن تجربة الشّاعر الكليّة، لذا نراها تتساءل في مرارة مشوبة بحزن دفين: هل أدى النقد الأدبي وظيفته في قراءة تجربة الشّاعر متجردة وموضوعيّة؟ بالطبع الجواب لا، والسّبب يتجسّد – في رأيها – في أسباب عديدة منها "في برم نقادنا بعضهم من الآخر أو تنافسهم فيما بينهم أو قد يكون السبب محصورًا في هذا التراجع الواضح في مستويات البحث الأكاديمي الذي جعل التكرار أمرًا يقابله الاستسهال واللامبالاة، أو ربما السّبب كامن في أنّ مهمّة الناقد الجديد تغيّرت إذْ لم تَعُد الغاية تتجلّى في نقد بنائي يهتمُّ بدواخل النُّصوص وتفسيرها، بل صارت الغاية الجري وراء النقد الانطباعي الذي هو نقد ترضيات وإخوانيات وتحبيب وترغيب وتطبيل وتهويل وتقريب وتهوين من دون تمييز لمبدع عن غيره، إما طمعًا في الكسب أو من أجل بلوغ موقع أو الظفر بشهرة تؤهل صاحبها أن ينال ما ليس له". ويمكن أن أضيف انصراف النقد الأكاديمي إلى الأبحاث الخاصة بالترقيات، فانعزل النقاد في بروجهم العاجية، دون أن يقدموا الدور المطلوب منهم كمثقفين.

في الحقيقة المقاربات الأربع التي تناولت تجربة الشّاعر، هي الأخرى كانت جزئية، اقتصرت في أغلبها على قصيدة واحدة هي "قارة سابعة"، أو تناولت ظاهرة واحدة تمثّلها شعره، وهي التدوير أو استخلاص سمات محدّدة كنزوع قصيدته نحو الدرامية وتعدّد الأصوات، دون الوقوف على التجربة في كليتها، واستجلاء التحولات الفنية والشكليّة التي مرّت بها القصيدة الحسبيّة، وكذلك المؤثرات التي أسهمت في تشكيلها وصبغها، على مستوى علاقة الشاعر بما هو ثقافي وسياسي وأيديولوجي، أو على مستوى ما هو ذاتي حيث ميل الشاعر إلى العزلة والانطواء وتأثير هذا على تجربته وصبغها بأجواء نفسيّة وذاتيّة خاصّة. كل هذا مُفتقَد في المقاربات، كما سعت المقاربات – دون قصد- إلى التشكيك في ريادته للقصيدة المدوّرة، بالبحث عن أصولها عربيًّا وغربيًّا.

ثمّة معنى مُستقى من افتقار التجربة الثريّة لنقد يكافئها ثراءً واستكشافًا لجماليات القصيدة، ودلالتها، يتمثّل في أن النقد – في وضعه الرّاهن – لا يهتمُّ إلّا بالجزئيات، والظواهر اللافتة ولا يبحث عن استخراج صورة كليّة أو رؤية العالم في شعره، لما يريده الشّاعر أو ما تبتغيه القصيدة على المستوى الجمالي والفني أيضًا. كما أن التعامل مع تجربة الشّاعر لم يتأتَّ وفقًا للمناهج النّقديّة الحديثة – على الرغم من استلماح أصداء طفيفة أو استدعاء مصطلحات نقديّة على استحياء – في البحث عن المكوّنات الصُّغرى والكبرى للقصيدة، وصولاً إلى الدلالات والمعاني الظاهرة والمضمرة التي لا يُعلن عنها النّص مباشرة، وإنما يكشف عنها التأويل الذي لم يُمارَس على التجربة في جزئيتها أو كليتها.

هكذا وضعت تجربة الشّاعر النقد في اختبار حقيقي وطرحت تساؤلات مُحقّة في الكثير منها، عن أسباب اهتمام النقد ببعض الشعراء، وإغفال أصحاب التجارب الحقيقيّة والمميّزة على حساب الأقل مكانة وقيمة، والأهم من هذا وذاك، هو كيفية القراءة، ومنهجياتها وهو ما سوف أتوقف عنده في السّطور التالية.

الشعر والشاعر

يُقدِّم الشّاعر العراقيّ على جعفر العلّاق – عبر علاقته الوثيقة شعريًّا وحياتيًّا – شهادته عن الشّاعر حسب الشيخ جعفر، وتتراوح الشّهادة بين الشّخصي والفني، إذْ لا يتوانى عن الكشف عن الخصائص المميزة لشعره، باحثًا عن مظانّها الأساسيّة وروافدها، فيبدأ مقاربته/شهادته باعترافه أنه التقى حسب الشيخ جعفر على صفحات مجلة الآداب دون جزم بتأريخ هذا اللقاء هل في بداية الستينات أم في منتصفها؟

فيصف تجربة حسب الشيخ جعفر، مع انتمائها الجيلي إلى جيل الستينات إلا أنها بعيدة وقريبة في الآن ذاته عنهم، أمّا عن سماته الشخصيّة فيصفه بأنّه في حالة عجلة مِن أمره وكأنّه "يهرب من خطر داهم، فضولي يفرض نفسه على جلسته" كما أنه "ممتلئ بذاته المرفوضة، والمنقطع إلى تجربته انقطاعًا لا نظير له".

يُقدّم العلّاق صورة مقرَّبة عن الشّاعر المعزول عن النّاس بحكم علاقته به عبر لقاءات تمت في منتديات أدبيّة وشعريّة، ومن هذه اللّقاءات يستخلص بعض السّمات التي تسم شخصيته، منها أنّه مُتماهٍ مَع ذاته إلى حدّ الالتصاق والذوبان، فـ"لا يكون في منتهى نصاعته إلّا حين يكون وجهًا لوجه مَع ذاته، فالذّات هي نديمه الدّائم في أيّ وَضع، كان وَحيدًا أم في جلسة حاشدة، حيث الذّات مُلبَّدة بالألم والذكرى"، وعندما يكون خارج الشعر فلا يكون هذا الكائن الشعري – حسب وصف العلاق – "على رَسْلِه، فلا تراه إلّا مُسرعًا في مشيته شَاردًا مُنحني الرأس تقريبًا، خَفيف الخُطوات وكأنّه يمشي على هواءٍ وثيرٍ".

لذا ابتعد برحابة صدر عن الزخم الحياتي وآثر الوحدة كي يُصْقِلَ قصيدته وتجربته معًا، وكما يقول العلّاق إنّه "انصرف إلى تجربته الشّعريّة بقسوةٍ وحرصٍ كبيرين" لا لشي إلا كي "يُربّي قصيدته، ويُنمّي نسيجها، ويَرقُب مَساراتها بِحَذرٍ فذٍّ. هذا مِن جهة، ومن جهة أُخرى كان يلتمّ على ذاته، التمام المقرور أمام ناره الصغيرة وهي تهمس في موقده الوحيد. كان يسعى، على الدوام، إلى مبتغاه الحميم، أعني إلى داخله الخاص جدًّا".

ويشير العلّاق إلى خصوصية علاقته بالتراث، فالتفاته إلى التراث كان بطريقة شديدة الخفاء في الغالب، كما يشيد بدور الذّاكرة الّتي مَتحَ منها؛ فهي تُمثّل مُعظم البطانة الوجدانيّة والمعرفيّة أو السّرديّة للكثير من قصائد الشّاعر، وكذلك يبدو في بعض شعره وكأنه المعادل الضدّي للواقع المعيش الذي يمتدُّ خَارج نُصوصه، فبعد عودته من موسكو إلى بغداد، كان يترك في الكثير من قصائده أبواب ذاكرته مُشرّعة على الجهات كلها؛ الأمكنة والأزمنة، والأساطير والتقاليد الشعبيّة". وينتهي العلاق في نهاية شهادته/مقالته إلى تقييم تجربة الشاعر الكليّة، التي تضعنا أمام شاعر من طراز فريد خاص، ترك أثرًا عميقًا في المشهد الشعري العراقي والعربي.

يميل فاروق يوسف في شهادته "القارة السابعة حسب الشيخ جعفر" إلى تحليل التناصات في تجربة الشّاعر، دون أن يشير صراحة إلى ذلك، فهو يتحدّث عن تأثّر حسب الشيخ جعفر بالآخرين، في تأكيد لما ذكره هارولد بلوم (1930 – 2019) في "قلق التأثير" (1973) عن "عدم استقرار النصوص الأدبيّة، وأنها متولّدة من نصوص سابقة"، وهو ما عبرت عنه الناقدة الفرنسيّة البلغارية جوليا كريستيفا (1941 -...) بمصطلح أكثر تحديدًا وجرأة "التناص".

فيشير فاروق يوسف إلى تأثّر حسب الشيخ جعفر بالسياب (1926 – 1964)، الذي ظهر تأثيره لا في حسب الشيخ جعفر فقط، وإنما في جيل من الشعراء الستينيين باعتباره "الممثّل الحداثوي الأعلى في تلك المرحلة لكثير من الشّعراء الشّباب لا مِن جهة تحرّره من المعايير الشّعرية التقليديّة فحسب، بل وأيضا من جهة انفتاحه على التّجارب الشّعرية العالميّة".

النقد - في وضعه الرّاهن - لا يهتمّ إلّا بالجزئيات، والظواهر اللافتة ولا يبحث عن استخراج صورة كليّة

ومن ثمّ يُقدّم فاروق يوسف الكثير من الشّواهد منذ ديوان حسب الشيخ جعفر الأوّل "نخلة الله" (1969) على التأثر بالسياب، خاصّة في المفردات، وإن كان يؤكّد على أن هذا التأثير السيابي في تجربته الشّعرية، لم يمنع مِن أن يكون "صوت حسب الشعري أقوى من أن يكون مجرد صدى لصوت السياب". مرحلة التأثّر التي كانت باديَّةً في الديوان الأوّل "نخلة الله"، أخذت في الأفول مع الديوان الثاني "الطائر الخشبي" الذي ظهر فيه حسب الشيخ جعفر مُختلفًا في "عمارة الصور والأفكار والأشياء والأفكار بكل تقنياتها كانت مستقلة تمامًا"، فظهر – حسب قول فاروق يوسف – وكأنّه شاعر آخر "تجتمع فيه كلُّ المتناقضات؛ فهو هادئ وعنيف، حميمي ونافر، غنائي وصارم، واضح وغامض"، الاستثناء الوحيد هو استمرار عنصر السّرد الذي جَمعه بالسياب. وإن كان نجا حسب الشيخ من فخ السياب، وكانت له طريقته في السّرد المختلِفة، من جهة استجابته لتأثير رواية اللاوعي أو الحوار الداخلي كما جاء عند وليم فوكنر (1897 – 1962) في روايته "الصخب والعنف" (1929)، والإنكليزية فرجينا وولف (1882 – 1941) في معظم أعمالها.

ويجزم فاروق يوسف في موضع آخر على تأثُّر الشيخ جعفر في قارته السّابعة بمارسيل بروست (1871 – 1922) في بحثه عن الزمن الضائع (نُشر الجزء الأول عام 1913، واستغرق كتابة الثلاثية 14 عامًا)، حيث ثمّة إشارات داخل القصيدة – كما يقول – "تحيلنا إلى جُمل أساسيّة وردت في سباعية بروست".

على الرغم من أن فاروق يوسف يتفق مع حاتم الصكر ونادية هناوي والعلّاق في اعتبار أن حسب الشيخ جعفر لم يكن سبّاقًا في التدوير الذي ظهر بصورة واضحة في قصيدته "القارة السّابعة"، وأن هناك من سبقه، ويشير فاروق يوسف – في ذلك – إلى خليل خوري، إلّا أنّه في نفس الوقت، يمنح نص الشيخ جعفر المدوّر خصوصيّة تفرقه عن سابقيه "بمحافظته على شكل القصيدة الحديثة من جهة، ومن جهة أخرى فقد ساهم الشكل النثري في تشجيع الشّاعر على الاستجابة لرغبته في أن يروي"، ولهذا لا يتردد يوسف في وصف القصيدة "القارة السّابعة" بأنها "أشبه باليوميات التي تطمح إلى أن تكون رواية".

القصيدة المدوّرة

في دراسة حاتم الصكر التي جاءت بعنوان "القبض على الأزمنة في دائرة القصيدة" ثمة التفات إلى تقنيات القصيدة عنده، بنسبها إلى تجربة الشّعر الحرّ، وهو ما يتأكّد من "تعالق أبرز المؤثرات في نصّه: ذاكرة ومخيّلة تعملان بتدافع وتقابل وتوال أحيانا". ويتخذ الصكر من جملة قالها حسب الشيخ جعفر في إحدى الحوارات عن تعدّد الأزمنة والارتحالات على مستوى الحقيقة، كدليل على تعدُّدها على مستوى القصيدة، ولا يتوانَى من الكشف عن سمات التجربة الشعريّة التي أهمها هي تمازج الثقافات دون عقدة أو شعور بالنقص أو الخوف من المثاقفة مع الآخر، والسّفر الحرّ عبر الأزمنة والأمكنة امتدادًا من اعتقاده بالمواطنة الإنسانيّة والعيش في أزمنة مُتعدِّدة يسترجعها إنسانيًّا بإحساس حضاري يتخطّى حواجز الانتماءات الهوياتيّة الضّيقة، وهو ما أتاح له السّفر الحرّ عبر الأزمنة والأمكنة لاستكمال تجربته، فاقترض الرموز والأساطير محليا وعربيًّا وعالميًّا، ومن حضارات مختلفة، ثمّ العودة مِن هذه الأسفار إلى بؤر مكانيّة وزمانيّة لها في ذاكرته أثرها الرّاسخ في طفولته وصباه في قُرى على حافة الأهوار .

وعن تقنية التدوير التي هي ظاهرة لافتة في شعره، يرى الصكر أنها لا تتوقف عند المبرّر الفلسفي والفني والموضوعي للتدوير، بل "تكتفي بالاهتمام بالشكل السّطري، والإيقاع المتواصل في نظام التفعيلة، والمقطعية التي تتسم بها الكتابة بالتدوير."

يؤكد الصكر على أن ثمة محاولات عديدة سبقت حسب الشيخ جعفر في التدوير، ومنها محاولة خليل الخوري (1836 – 1907) في نص "الشمس والنمل" عام 1958،

هيثم شكور



وبالمثل هناك محاولة ليوسف الخال (1917 – 1987) في نص "الحور الأزلي" عام 1961، الفارق بين حسب الشّيخ جعفر ومن سبقوه أنّه ينطلق من قناعات فكريّة، تُجسّد فنيًّا وبتواتر واستمرار على الكتابة، في حين المحاولات السّابقة توقّف كُتّابُهَا عن تِكرار الكتابة. كما أنّ التدوير الشّعري عند حسب الشيخ جعفر قائم كلعبة فنيّة، على نحو ما أسماه هو بنفسه، وهذا اللّعب كما يخال الصكر وفقًا لتقييمه لتجربة حسب الشيخ جعفر "يفتح أمام الشاعر طُرقًا مُبتكرة أغنت القصيدة الجديدة من جهة، وميّزت الشّاعر بخطابٍ فلسفي يبحثُ فيه جوهر التدوير من جوانبه الرؤيويّة"، ويستنتج الصّكر أن هذا كان دافعًا وراء عودته للغنائيات وإيقاعاتها في مرحلة تالية للقصيدة المدوّرة.

> يُقدِّم فاروق يوسف الكثير من الشّواهد منذ ديوان حسب الشيخ جعفر الأوّل "نخلة الله" (1969) على التأثر بالسياب

دون أحكام قيمة، وإنما بوعي نقدي يقول الصكر إن قصيدة "القارة السّابعة" تكتنفها عثرات المحاولات الأولى رغم إيقاعها الملحمي الذي يشي به طول القصيدة بمقطعيها. لا يكتفي بحكمه على جودة الصياغة من خلال قصيدة واحدة، وإنما يقوم بتجريب أكثر من قصيدة ليتعرف على آليات التدوير وهل وُفِّق الشّاعر فيه أم لا؟ على نحو اختياره قصيدتيْن من ديوان "الطائر الخشبي"، وهما الرباعيّة الأولى والرباعيّة الثانية، المكتوبتان عام 1970، بعد عام من قصيدة "القارة السابعة" فيقول إن الرباعيّة الأولى تتميّز بتدوير كامل على مستوى القصيدة، أما الرباعية الثانية فتتجسّد فيها رؤية حسب الشيخ جعفر للحضور الزماني والمكاني بلا حواجز أو فواصل.

ثمّ يستفيض الدكتور الصكر في ذكر الدوافع والمؤثّرات الفَاعِلة في تجربة كتابة المدوّرات عند حسب الشيخ جعفر كالحنين واللّهفة المفرطة في الجمع بين الأمكنة التي عاشها عابرًا، وتلك التي أقام فيها حاضرًا. وأيضًا كرغبة في البحث عن موشور زمني ومكاني تنطلق منه القصيدة، وتدور في الزمان والمكان، وكذلك بحثًا عن شكل ما يكون حلاً لأزمة القصيدة الحرّة بعد أن تجاوز الستينيون كتابتها، واستداروا لأشكال أكثر حداثة، كما كانت حلاً للاتجاه إلى السّرد داخل القصيدة وتخفيف غنائيتها، وهو ما وفّره التدوير، وكذلك كان استجابة للمؤثّر الفلسفي التأمليّ الذي يميل له هو بطبعه، وهو ما يعترف به شخصيًّا بقوله إن دافعه للتدوير كان بسبب قراءاته لأعمال بروست وسارتر(1905 – 1980) ومسرحية "ما بعد السّقوط" لأرثر ميلر (-1915 2005. كما لا يغفل تأثير الموسيقى والثقافة التي اكتسبها أثناء وجوده في موسكو، إضافة إلى تأثير شعر البند بهيئته السَّطرية وترابط تفعيلاته واستمرارية إيقاعه من المؤثرات في تجربة القصيدة المدوّرة وإن كان شكليًّا.

وعن تلقي هذه التجربة يقول إنّ قراءات المدوّرات جاءت بعيدة عن مقاربة المشتغلات الفلسفيّة للتجربة، وعلى مستوى النقد تمّ استقبالها بحذرٍ ودون استيعاب، فمن خلال المقاربات التي اضطلع عليها يكتشف أنّ القراءات اتّجهت إلى التمدّد السّطري في مدوّرات حسب الله جعفر، واستمراريّة الجملة الشّعرية لكن دون تأويل مغزى الدوران الفنيّ والفكريّ، وما يتطلب جماليًا في القراءة، ويبرهن على هذا برفض نازك الملائكة (1923 – 2007) للتجربة في كتابيها "قضايا الشعر المعاصر" (1962)، وكتاب "سيكولوجية القافية ومقالات أخرى، والصّواب "سايكولوجيّة الشّعر ومقالات أخرى" (حسب طبعة كتابات نقدية الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية عدد 98، يناير 2000)، فيبدو أنه اختلط عليه الأمر، بينه وبين عنوان الفصل الثالث من القسم الأول "سايكولوجية القافية". باعتبار الهيئة الخطيّة للقصيدة المدوّرة شبيهة بالنّثر في توزيع الأسطر وطريقة كتابتها، فتوزيع الأسطر (في رأي نازك) يُفقدها شرط الشعريّة.

يتناول حسن الخاقاني في مقاربته "الدراما وتعدّد الأصوات" في شعر حسب الشيخ جعفر، وتنطلق هذه المقاربات بحثًا عن أصداء الدّراما/أو المسرح في شعر حسب الشيخ جعفر، ويرى أنها ليست بعيدة عن أعماله، فقد وردت الكلمة بلفظها ودلالتها في قصيدته "السّيدة السُّومريّة في صالة الاستراحة". وتردّد أصداء الدّراما لا يقتصرُ على الكلمة، بل تطرد عَناصر أُخرى، مثل حضور الشخصيّة المسرحيّة، وتأثيرها البالغ في قصائده، وأحيانًا يأتي حضور الشخصية باهتًا في إحدى القصائد، وما يلبث أن يكتسب ثراء ودلالة في قصيدة أخرى، على نحو شخصية الكهل التي وردت في قصيدة "الزرقة الهامسة"، غامضة، وهو ما تطوّر في قصيدة أخرى.

كما يستفيد حسب الشيخ جعفر من تقنيات الأداء المسرحي، كتقنية العرض، أو الإلقاء المسرحي الذي يمكن أن يتولاه ممثل أو "كورس" بالإضافة إلى استعارته من تقنيات المسرح الحوار بين شخصيتيْن أو أكثر، والمونولوج حين يكون الحوار في ذهن الشخصيّة أو يكون حوار الشخصيّة مع نفسها، وبالمثل تعدُّد الأصوات، إذْ كان يبني قصيدته على هيئة أصوات (صوت أول، صوت ثان)، وأحيانًا يورد لفظة كُورس التي تدلّ على جوقة تعلو خشبة المسرح تُعلّق على الأحداث أو الشخصيات وغيرها.

الميتا نقد

تدخل مقاربة نادية هناوي في باب نقد النقد أو الميتا نقد، أي مراجعة المكتوب النقدي بالاشتباك مع ما جاء به من قضايا إشكالية، ومحاولة تصويب ما جاء به من أخطاء إن شئنا الدقة، ففي مستهل مقاربتها تؤكد هناوي على أهمية تجربة حسب الشيخ جعفر، باعتبارها "تجربة حداثيّة مرموقة، نظرًا إلى تجديده في جنس قصيدة التفعيلة سواء بالتدوير أو بغيره، الأمر الذي أوصله إلى منطقة السّرد بكتابته لقصيدة النّثر ثمّ بكتابته للقصة القصيرة والرّواية". وتربط بين ثراء تجربة الشّاعر حسب الله جعفر، ونقد يكافئها في الوعي والأصالة، وتتأخذ من تجربة الناقد الدكتور خالد علي مصطفى، وخاصّة كتابه "شعراء خارج البيان الشعري" الذي صدر ببغداد عام 2020، وقد كان درس فيه التدوير في تجربة حسب الشيخ جعفر ضمن ثلاث تجارب من بينها تجربة حميد سعيد وتجربة سركون بولص.

قبل مراجعتها لما كتبه الدكتور خالد عن حسب الشيخ جعفر، تشير إلى أن نقوده تتسم بنزعة تراثية تمثلت في اهتمامه بدراسة موسيقى الشعر، ونقد الأوزان وإيقاعاتها وما يكتنفها من اعتلالات وما يرافقها من زحافات، وتردُّ هذه السّمة إلى طبيعته كشاعر ذي ذائقة معتدة بالقصيدة التقليديّة (العمود الشعري)، وهذه السّمات لها تبعاتها المهمّة في نقد ظاهرة التدوير عند حسب الشيخ جعفر.

تبدأ قراءتها لدراسة الدكتور خالد بالثناء على الملحوظة التي أبداها الناقد وهو يُحلّل ظاهرة التدوير حيث استذكر محطتيْن كان التقى فيهما بالشّاعر، وعلى الرغم من أنّه لم يتذكّر اسم القصيدة إلا أنه وصف مضمونها، وتأكيده على أهميتها في تجربة حسب الشيخ جعفر، وعلاقتها بالتحديث في القصيدة الحسبيّة. وبقدر ثنائها على هذه الملحوظة، إلّا أنّها ترى أن الناقد بقدر إعلانه عن أهمية هذه القصيدة التي ولدت ولادة طبيعة ومع هذا فقد ترك الكلام عنها وتحوّل إلى الكلام عن الشّاعر، وينتقل إلى المحطة الثانيّة التي تفصله عن المحطة الأُولى عشرون عامًا وفيها يكتب حسب الشيخ جعفر السونيت كتحوّل مَفصليّ، فطريقة تعبير الناقد عن هذا التحوّل تبدو للوهلة "الأولى تلقائيًّا وبسيطًا وبلا مركزيّة"، الغريب أنه مع ذكر هذه المعلومة في السابق، لكنه لم يأخذ بها في التحليل.

وكأن الشّاعر يرمي إلى أن يجعل التدوير كنتاج أو تبعيّة من تبعات تجريبه كتابة هذا النوع من السّونيت غربي النشأة، كما كان لولع الناقد بوصفه شاعرًا في المقام الأوّل بالأوزان وإيقاعها، أن صار التدوير بالنسبة إليه فرضية حاول إثباتها بأمرين "أولا سحب أولوية ابتداع التدوير من حسب وإثباتها لشعراء آخرين، وثانيا اعتبار قصيدة حسب 'قارة سابعة' هي أوّل قصيدة اعتمدت التدوير".

كما تشير إلى مرجعيات الناقد الكلاسيكيّة المستمدّة من الإرث النّقدي العربي، وتأثير هذا في أحكامه، حيث يُلمّحُ إلى مسألة التطبيع مستندًا إلى ابن قتيبة، على الرغم من امتلاك الشّاعر لموهبة (ذات دفق حيوي). وعن غلبة التدوير في شعر جعفر يرجعه الناقد إلى ثلاثة عوامل هي: أولاً أن شعر حسب الشيخ جعفر لم يتعرض لضغط أيديولوجي، وثانيًا أن قصائده المدوّرة تتركز في بؤرتي الريف والمدينة، ويتأتى الأمر الثّالث مِن انصرافه الكليّ إلى القصيدة المدوّرة لتكون "القصيدة المدوّرة ظاهرة خاصّة في الشّعر العراقي الحديث بله العربي"، وتعتبر أنّ كلام الناقد يشير إلى أنّ "شعر حسب الشيخ جعفر في ما عدا ظاهرة التدوير ليس ذا أهمية، فهو مجرد عودة إلى أصول الشعر الحرّ المورد الشعري الذي هبطوا إليه من المكان الأرفع أو الذي صعدوا إليه".

ومن ثم خرج الناقد بنتيجة حسب رأي هناوي، بأن لا أحقيّة



لحسب الشيخ جعفر في أن يكون سبّاقًا في تدوير قصيدة التفعيلة بسبب قصيدة أدونيس "هذا هو اسمي" التي يرى الناقد أن تأثيرها واضح على حسب الشيخ جعفر، بل ودفعته نحو التدوير فبجملته "قصيدة أدونيس هذه هي التي أشعلت جمرة التدوير في شعر حسب الشيخ جعفر". وترى هناوي أنّ الناقد أتعب نفسه في البحث وهو يُفتش في نصوص مجايلين لجعفر وسابقيه عن مصدر التدوير، فقصيدة التدوير كما ترى "ليست اشتغالاً حسبيًا خاصًا، بل هو أمر عرفه الشعراء وله جذور ضاربة في شعرنا القديم والحديث، كما هو ظاهر عند الشيخ جلال الحنفي ومصطفى جمال الدين، وحاضر أيضًا عند أحمد باكثير في ترجمته مسرحية لشكسبير، وعند يوسف الخال".



يستفيد حسب الشيخ جعفر من تقنيات الأداء المسرحي، كتقنية العرض، أو الإلقاء المسرحي الذي يمكن أن يتولاه ممثل أو "كورس"

وتتساءل هناوي مظهرة التناقض الذي بدا عليه الناقد خالد في تحليلاته بقولها "إذا كان الناقد مقتنعًا بأنّ قصيدة 'القارة السّابعة' التي نشرها حسب الشيخ جعفر في مجلة الكلمة العدد الثاني 1969، هي أوّل شعر حسب المدوّر تأثرًا بقصيدة أدونيس، فلماذا – إذن – بحث عن قصائد نشرت قبل 1963 أي قبل نشر قصيدة 'المرفأ المقفر' عام 1962؟"، وتنتهي بأنه "لا إجابة، سوى أن الناقد نسي أمر قصيدة 'المرفأ المقفر' كأوّل نصٍ قرأه لحسب الشيخ جعفر، وكان حريًّا به أن يقف عند هذه القصيدة ويحلّلها بوصفها أوّل الشاهدين على أن لحسب فيها تميزًا فنيًّا".

ومن ملاحظاتها على تناقضات الناقد، تقول إن الناقد من قبل قد توصل إلى "أن التدوير ألغى إيقاع السطر الوزني وأحلّ بدله إيقاع الجملة، أي أن نظام التدوير مرهون بالمستوى الدلالي وليس بالمستوى الصوتي، فإنه سيشغل نفسه بتفنيد هذا التحصيل عند حسب أيضا". لم يكتفِ الناقد بدراسة التدوير في قصيدة "القارة السّابعة" على مستوى العروض، باحثًا عن أسطر مرتبطة دلاليًا بما بعدها، وكأنّه يبحث عن هشاشة التدوير عبر الوقوع على جملة مستقلة دلاليًّا لكنها متصلة إيقاعيًّا، وهو ما يعني أن إيقاعها يحتاج إلى أن يكتمل تفعيليًّا بالجملة بعدها، ويأتي تساؤل هناوي "هل تمكن الناقد من إثبات هذا الأمر؟" بمثابة التشكيك في قدراته.

محاولة البحث عن جمل مُستقلّة دلاليًا أرّقت الناقد، فبحث عنها في قصيدتي "الرباعيّة" و"زيارة السيدة السومرية"، عندئذ كما تقول هناوي "وجد أن الإيقاع فيها متصل وأن التدوير يقوم على تنوّع إيقاعي – سمّاه وهو بصدد أدونيس – 'الإيقاع النثري'، وانتهى بذلك إلى وسم قصيدة حسب الشيخ جعفر بالتصادم الصّوري والانتقالات المفاجئة ووضع العجائبي مع المألوف والاستقرار على بناء القصيدة على بحر واحد فضلا عن اتّباع شعر حسب للأصول التي استند إليها إليوت".

وعندما وجد الناقد أنّ محصلات دراسة التدوير مخيبة لأفق التوقع، انتقل من دراسة الإيقاع إلى دراسة الأسلوب، ومن المسائل الأسلوبيّة التي درسها الناقد، إلى المفارقة في قصيدة "الرباعيّة الثالثة: وموقع المرأة في قصائد "قارة سابعة، الرباعيات الثلاث، وهبوط أبي نواس" وحلّل ما فيها من توظيف لتقنية القناع، لكن الغريب – حسب قول هناوي – أنه "عاد إلى دراسة الإيقاع وتحولاته في البحر الواحد، أو بالانتقال من بحر إلى بحر".

وتأخذ على الناقد عدم المنهجية، بعودته إلى دراسة الإيقاع في حديثه عن مسائل أسلوبية، فكان الأجدى أن تتم دراسة المفارقة والقناع ضمن مبحث الإيقاع، نظرًا لما فيهما من سمات صوتيّة ناجمة عن التحول الدلالي".

كما تلاحظ التناقض في منهجيته، فهو يقرُّ بشيءٍ ثمّ يأتي بنقيضه، فهو كما تقول يعترف بأن "القصيدة المدوَّرة ذات إيقاع قريب من النّثر الغِنائي"، فإنه في تحليل أسطر بعض قصائد ديوان "زيارة السيدة السومرية" ينفي ما تقدم.

كان لهذه التناقضات التي وقع فيها الناقد أثرها في الرؤية الكليّة لقصيدة التدوير عند حسب الشيخ جعفر، بأن طريقته في التدوير ظلت وقفًا عليه، بغض النظر عن مرجعياتها ومن ثمّ "لم تستطع أن تجاربها تجارب أخرى".

ناقد وأكاديمي من مصر مقيم في تركيا





إشراقاتٌ من سِفْرِ الصداقة

تجربة حسن بحراوي

شرف الدين ماجدولين

أذكر جيدا لحظة تقديم الأستاذ حسن بحراوي لكتابه الأول "بنية الشكل الروائي" في تطوان سنة 1991، كنت في سنتي النهائية للتخرج من كلية الآداب، منهمكا في قراءة كل ما يصدر من روايات ونقد روائي وأبحاث جديدة في حقل السرديات، بالموازاة مع إعدادي لبحث التخرج عن كتاب إريك أويرباخ "محاكاة: تمثيل الواقع في الأدب الغربي"، مثلت لحظة التقديم مناسبة ثانية للقائي بالكاتب بعد لحظة عابرة تعود لبداية الثمانينات في بيت أختي وزوجها السابق في الرباط، تحدثنا قليلا عن البحث وإريك أويرباخ ومآله الغريب، وعن كتاب "بنية الشكل الروائي"، وحين قدمت له نسختي للتوقيع سطر الجملة التالية "إلى الأستاذ الناقد شرف الدين ماجدولين مع مودتي وتقديري"؛ فاجأتني العبارة، فهو أول إهداء لي بصفة كنت لا أزعمها، يبدو أنه كان يتوسم سجايا وصفات في شخصي، تقت إليها، مع أني كنت أدرك جيدا حينئذ أن تحققها محفوف بالمصاعب؛ لم يكن النشر متيسرا ولا متاحا، لا في شكل كتب ولا حتى مقالات، كنا نبعث بالمقال النقدي عبر البريد إلى محرر العلم الثقافي أو الملحق الثقافي لصحيفة الاتحاد الاشتراكي، وننتظر لأسابيع أن يظهر، وقد يطويه النسيان.

بدت الحجب عديدة ومتراصفة ولا يكفي لتخطيها الموهبة أو القيمة، الانحياز لعقيدة وحساسية وأشخاص بدت شرطا لازما، في النهاية كنت متصالحا مع انحيازات لم أبدل فيها تبديلا، وربما وجودي في يفاعة محظوظة ضمن دائرة أسماء قريبة، ممتدة من سعيد يقطين إلى عبدالحميد عقار ومحمد الأشعري وحسن بحراوي ومحمد برادة وآخرين هو ما جعل الوجود في مدار انتماء لافظ للكتاب الجدد يمضي دون محن.

كان حسن بحراوي، ناتئا في هذه الدائرة الضيقة والقاعدية بقدرته على حجب المسافات، ونبوغه في إلهام مستمعيه بإمكانية الوجود في المعابر دوما: المعبر بين الأدب واليومي، بين الفصاحة والرطانات الدارجة، بين الرواية والحكي الشعبي، بين المفردات والصور، وبين وقار المعرفة وبساطة الحكمة الفطرية، لهذا كانت دلالات "الجسور" أول درس يمكن تعلمه من اللقاء معه، فليس مهمّا أن تكون مختصا عارفا ولكن الأساس أن تمتلك القدرة على بناء المعابر بين المعارف، وحين أترجم هذا المعنى إلى لغة التعيين، قد يكون حسن بحراوي من بين المؤسسين الأوائل للدراسات "البينية" داخل الجامعة المغربية، وفي المشهد النقدي المغربي، بصرف النظر عن مداخل النظر المفهومي لهذا الاختصاص الطارئ.

هي إذن بنية مجردة لمعنى المقارنة حين نزيح عنها المضامين، لكن مفردة "الشكل" تضحى أساسية أيضا في المدار الإنساني والمعرفي لهذا الناقد الذي أضحى روائيا وشاعرا وكاتبا متعدد المواهب، وعندما سألقي أول درس جامعي لي بعد سنوات من الكتابة النقدية في الصحافة، كان رهاني الأول هو كيف أحوّل شكل المحاضرة إلى لحظة لا تخلو من تشويق، تشد المستمع وتفيده وتلقنه المعارف في قالب لا يخلو من سردية أخاذة، على النحو الذي نجح فيه كاتبنا بشكل فريد، إذ كان في كل محاضراته

يقول التاريخ والتحليل والتأويل والمعارف عبر منظومة حكايات تؤول إلى توليفة بنائية مشوقة، وشكل لا يترك للمستمع والمشاهد فرصة تغيير الرأي، والانصراف. وربما من يعيد اليوم قراءة مؤلفات حسن بحراوي من "بنية الشكل الروائي" إلى "المسرح المغربي: بحث في الأصول السوسيوثقافية" إلى "فن العيطة في المغرب"، إلى "عبدالصمد الكنفاوي: سيرة إنسان ومسار فنان" إلى "حلقة رواة طنجة" إلى "أبراج بابل" إلى "مأوى الغريب" إلى "مدارات المستحيل"... وغيرها من المؤلفات النقدية، سيكتشف أن الراوي كان دوما هو القاعدة. هل هو مجرد تخلص من عبء حكايات تثقل الكاهل؟ محتمل، وربما هو أيضا سعي إلى ترجمة الأفكار والمواقف والمعارف والأقوال إلى استرسال خبري. لقد مثل حالة نقدية فريدة، شديدة الجاذبية والإمتاع في القول الذي يتطلع المستمع إليه أو قارئه إلى ما بعده من حلقات وأنوية إشكالية، ولهذا حين كتبت أطروحتي عن ألف ليلة وليلة عدت لعدد غير يسير من كتاباته الشارحة والمؤولة للاختيار الشكلي. ثم كانت الرواية، التي لا تحكي فقط تاريخا عن تشكلها في ذاكرة لا تتجاوز القرن ونصف القرن في السياق العربي، وإنما أيضا رصيد مجتمع ثقافي وصلات إنسانية متحققة أو متخيلة، كان حسن بحراوي يختصر المسار من نجيب محفوظ إلى نبيل سليمان إلى واسيني الأعرج إلى هاني الراهب إلى خناثة بنونة ومحمد عزيز الحبابي إلى عبدالكريم غلاب والميلودي شغموم ومحمد الأشعري في مسار يتجاوز النصوص، إلى مابينها، ومابعدها، وما يتخللها من صداقات شخصية جمعته بأصحابها أو بتفاصيل متونهم، وعندما قدم مقتربه النقدي في كتاب "بنية الشكل الروائي" كانت هوامش الكتاب تكاد تتجاوزه، في رسم معالم سردية مضافة.

بيد أن انعطافة كبرى ستتحقق مع كتابه "حلقة رواة طنجة" في رسم مدارات تولّهه بالمرويات وأشكال الحكي، يستنطق تجارب حريفة تغري بمد الجسور بين الرطانات والمعارف والانحيازات الاجتماعية، ولقد خصصت فصلا من كتابي "ترويض الحكاية" لهذا العمل الذي مثل لي استرسالا في إعادة إنتاج المحكيات الكلاسيكية بمنطق معاصر يحاور أسئلة ما بعد الاستعمار والرواية العربية والأدب الشعبي ويتمثل الملفوظات الدارجة قبل أن يكون لدينا ما سمي بسرديات الوسائط الاجتماعية. ولهذا حين انعقدت ندوة اتحاد كتاب المغرب عن "الأدب والهامشي"، كان دوره ملحوظا في رسم ملامحها واختيار مباحثها. شاركتُ في الندوة بدراسة عن "الهامشي والآخر والسرد الهزلي" وكان حسن بحراوي مستمعا لكل العروض، بل مناقشا لها ولمرجعياتها، بمنطق الناقد والباحث المتطلع إلى مراكمة المعارف الرافدة للحكاية المتأصلة بداخله.

وفي سنة 2008 في دورة من عيد الكتاب بتطوان، طلبت من صاحبنا أن يقدم كتابي "الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما" لم يتردد في أخذ الأمر كالتزام نقدي وإنساني، إذ ليس مهما صيغة التلخيص والتحليل والتعقيب بصدد كتاب نقدي، الأهم هو الاسترسال عبره في قول ما يتوق إلى أن يكتبه الكاتب وما ينتظر منه، وأيضا ما يسعده كباحث وناقد من عمل كتبه صديق، غمرني في تقديمه بصفات ومزاعم طوقتني، ولا زلت أرى أن ما قد يطوقك به ناقد صديق في بدايتك من ثقة، هو الدعامة الأساسية لاستئناف الإنجاز.

ستنتظم لقاءاتنا عبر شتى مدن المغرب في ندوات ولقاءات تكريمية وقراءات في إصدارات جديدة، وكانت رحلة وحيدة جمعتنا خارج المغرب، مع كل من الصديقين سعيد يقطين وسعيد بنكراد إلى كردستان العراق، في هذه الرحلة تجلت موهبة الكاتب المولع بالهوامش سواء في اختياره الحديث عن الثقافة الأمازيغية وأشكال إبداعها في الندوة الرسمية، أو في جمعه لعدد كبير من منشورات الكتّاب الكرد، وخوضه في حوارات مع من أنس إليه منهم، وفي سعيه لفهم عدد كبير من التفاصيل المتعلقة باللغة والعمارة والتشكيل والأزياء والطعام، كان حسن بحراوي في حاجة إلى شراء أشياء صغيرة على وجه الاستعجال؛ "مقص"، و"لصاق سائل"، و"قفل" من النوع الخاص بالحقائب. وكم سأل صاحبنا من باعة قبل أن يعثر على أغراضه، كنا نكتشف مدينة السليمانية عبر "القفل" و"اللصاق" و"المقص"... قبل أن نذهب لزيارة ضريح الشاعر الكردي "شيركوبيكس".

تباعدت بيننا السبل بعد عودتنا من الرحلة، وانخرط كل منا في همومه وانشغالاته لكن خيطا سريا رفيعا من الصداقة الأصيلة كَمنَ دوما في العمق هو الذي يجعل كل مكالمة تجري بيننا كأنها تستأنف حديثا لم ينقطع يوما.

ناقد وأكاديمي من المغرب





نجيب محمد البهبيتي في مواجهة معسكر طه حسين

حول علاقة أطروحة ناصر الدين الأسد بأطروحة نجيب محمد البهبيتي

صلاح حسن رشيد

حينما أخرج طه حسين (1889 - 1973) كتابه "في الشعر الجاهلي" عام 1926 كان يدري أنه يفتح صفحةً جديدةً من المساجلات الأدبية والنقدية والفكرية في دنيا العرب والمسلمين حول الانتحال؛ وأنه أشعل أتون أشرس وأطول وأهم معركةٍ شهدها العصر الحديث؛ فالكتاب بقيت آثاره ترشح في كل جيل؛ ولعل عكوف الناقد المخضرم المصري نجيب محمد البهبيتي (1908 - 1992) كان ثمرةً يانعةً من ثمار الكتاب "الطَّحْسَنِيّ" العتيق.

عكف البهبيتي المولود في قرية بهبيت الحِجارة بالغربية بدلتا مصر، دارس الأدب العربي في كلية الآداب جامعة فؤاد الأول في الثلاثينات من القرن العشرين على يد طه حسين وغيره، على سبر أغوار هذه القضية المفصلية، ومطالعة مصادرها في دواوين الشعراء الجاهليين، وفي أمهات كُتُب الأدب والنقد واللغة؛ لا بل ساح في دفاتر التاريخ العربي والإسلامي والنقوش القديمة لكي يربط المقدمات بالنتائج، والكلام بما يُشبِهه من كلامٍ على أمل الوصول إلى نتائج منطقية وعلمية وتاريخية وأثرية موثوقة. فأتقن العربية، وبجوارها صار من أرباب اللغات: الإنجليزية والفرنسية والإيطالية واللاتينية والألمانية، واطَّلع على أفكار المستشرقين في مظانّها؛ فأمسك بمفاتيح العصر الجاهلي، والشعر الجاهلي، وتاريخ هذه الحقبة الزاهرة؛ فخرج على الدنيا بأسفاره الباهرة: "تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري"، و"الشعر العربي في محيطه التاريخي القديم"، و"المعلقة العربية الأولى"، و"المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربي"، و"المعلقات سيرة وتاريخاً"، و"أبوتمام الطائي حياته وشعره"، و"اتجاهات الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري"، و"البيئة التي نشأ فيها الشعر الجاهلي وتياراته الكبرى"، و"دفاعًا عن جميلة بوحريد: بطلة العرب في الجزائر".

نبوغ البدايات والنهايات

تعلَّق البهبيتي بالنبوغ منذ أنْ أمسك بالقلم، وفي رحاب الجامعة المصرية القديمة أظهر عبقريته في التحصيل والدرس والنجابة؛ فكان الأول على دفعته في كل عام متفوِّقًا على زميليه: حسن ظاظا، وسهير القلماوي. نال البهبيتي إعجاب أساتذته والمستشرقين الذين يُدرِّسون في الجامعة؛ لكنه اصطدم بأكبر عقبة كأداء وقفت في طريق حياته! جاءته الضربة من أستاذه طه حسين؛ خصمه في الأفكار والمناهج، والواقف على رأس مدرسة أخرى تأتم بالاستشراق؛ نابذها البهبيتي العداء، وخرج على أعرافها بآرائه الجديدة؛ فلم يؤازره فيها أحدٌ من الأساتذة خوفًا من بطش طه حسين وسطوته؛ فما زاده تعنُّت طه حسين معه إلا الإصرار على إنجاز مشروعه النقدي والفكري الكبير! ألقى طه حسين برسالة البهبيتي للماجستير "أبوتمام الطائي حياته وشعره" عام 1934 في درج مكتبه بالكلية ثماني سنوات بلا سببٍ إلا لتأديب هذا المارق عليه! فلم يُثنِ ذلك البهبيتي؛ بل ظفر بالماجستير بعد لأْيٍ في النهاية عام 1942؛ وأنجز أطروحته للدكتوراه "تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري"بعد عواصف مُرعِدة، وزوابع مُهلِكة من طه حسين وتلامذته؛ فنالها بإعجابٍ وثناءٍ ومشقةٍ بالغةٍ عام 1950.

ومن العجائب؛ أنَّ البهبيتي تعرَّض لحملةٍ جائرةٍ من المضايقات زمن الثورة المصرية عام 1952؛ فخرج من الجامعة ضمن

حملة التطهير ظلمًا وعدوانًا وافتئاتًا إلى المغرب منفيًّا حتى مات هناك بعد أربعة عقودٍ من الطرد الغليظ! فهل كان لطه حسين دورٌ في تلك الجريمة النكراء؟ أصبح البهبيتي في المغرب أستاذًا لكرسي الأدب القديم بجامعة محمد الخامس بالرباط، وأسَّس فيها أجيالًا من العلماء الذين يأتمّون بآرائه ويحملون فكره، كما قام البهبيتي كذلك بالتدريس في جامعة بغداد على فتراتٍ من حياته، وله هناك جمهورٌ عريضٌ من التلامذة والمريدين حتى صار علامةً فارقةً في الديار المغربية والعراقية، بعد أن طردته الديار المصرية!

حديث الانتحال

يصف البهبيتي ما لقيه من اضطهادٍ وإجحافٍ على يد أستاذه الكبير وزملائه وتلامذته؛ فيقول بعين التحدي الظافر الواثق كنتُ "مُواجِهًا في طريقي الطويل.. أشد العَنَت وأعنف الخصومات، وأحط وسائل الكيد التي تمرَّس بها قومٌ ثَقِفوها.. ولقد كانت ثمرة هذا النضال الرهيب، كتابين اثنين" أنجزهما وقتها في الأربعينات! ثم يتحدث بالمزيد من التوضيح عن السطو الذي تعرض له في كتابيه قائلًا "فلقد سُلِخَتْ من هذا الكتاب (يقصد تاريخ الشعر العربي)، ومن صِنوه (أبوتمام الطائي) كُتُبٌ بتمامها.. وما كان ذلك ليؤذيني، وماكنتُ لأضيق به أو أغضب له لو أنَّ الأمور جرتْ مجراها الطبيعي المألوف.. لكنَّ هذا النقل عن الكِتابَين خرج على صورة الانتحال، والغصْب النّاهب، والسرقة التي لا تكاد تتنكَّر، وتُخْفِي وجهها الوقاح! كان هذا في الحقيقة هو الواقع المؤسِف الذي يحمل على الرثاء والحزن والغضب جميعًا! الرثاء للأساتذة الذين أظلُّوا السرقات، وعاشوا عليها. والحزن؛ لأنَّ التردي العلمي قد بلغ حدَّ الاستهانة بالناس وبالتاريخ وبالعقول، ثُمَّ كافأ الذين حُمِلَ إليهم هذا الخِداعُ أصحابَه بالترقية والتقدير، وبالمنصب المشرِّف على التحكم في عقول جيلٍ يُرَبَّى على الطريقة نفسها، ويُلَقَّن الانتحال أسلوبًا عمليًّا يسير عليه في بناء نفسه!". ويزيد البهبيتي الأمر بيانًا وكشفًا؛ فيؤكد أن "السرقة العلمية قد استحالت إلى وضعٍ طبيعيٍّ مألوفٍ، يُقْدِم عليها صاحبُها هادئَ البال، مُطمئنَ النفس"!.

قصة مصادر الشعر الجاهلي

ومع تقديرنا الكبير، واحترامنا الشديد لقامة الدكتور ناصر الدين الأسد العلمية، ولمؤلفاته، إلا أننا نرصد هنا بحياديةٍ تامة ما كتبه أستاذه نجيب محمد البهبيتي عنه وعن كتابه "مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية"، وما اتهمه به في كتابه "تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري"، والصادر عن مكتبة الخانجي ودار الفكر بالقاهرة، طبعة – 4 عام 1970. فما نخطه لا دخل لنا فيه، ولكنه عرضٌ أمينٌ وموضوعيٌّ للمعركة والقضية كما ذكرها البهبيتي، ولو كان الدكتور الأسد تعرَّض لها دافعًا عن نفسه هذه الاتهامات؛ لكنّنا نقلنا ردوده ودفوعه كما كتبها؛ إحقاقًا للحق، ولكنه للأسف آثر الصمت على الكلام! إذن؛ فنحن على الحياد التام بين الطرفين حينما نعرض للموضوع من أساسه.

يبدأ البهبيتي تجلية الأمر؛ فيقرِّر حقيقةً مؤكدةً في كتابه في صفحة 12: "قلتُ: إنَّ هذا الكتاب (تاريخ الشعر الجاهلي حتى نهاية القرن الثالث الهجري) قد سُلِخَتْ منه كُتُبٌ برمتها، وإنَّ أصحابها لم يُشيروا إلى الأصل الذي أخذوا عنه أية إشارة، حتى كأنَّ الكِتاب لم يكن، ولم يُعرف! ومِنْ هذه كِتابٌ دعاه صاحبُه 'مصادر الشعر الجاهلي'! وقد انصبَّ صاحبُ هذا الكِتاب على الأبواب الأولى من الكِتاب الثالث من بين الثلاثة كُتُب التي قسمتُ إليها كِتابي (تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري)؛ فأخذ من الباب الأول: طلائع العصر العاطفي ما قاله عن: الشعراء الرواة، وما قاله عن الراعي وذي الرُّمَّة، وعن جرير والفرزدق وغيرهما.. وستجد كلَّ ما قاله عن كِتابة الشعر الجاهلي مُتَّصِلًا دون انقطاعٍ، وهو القسم الذي استبدَّ بالشطر الأكبر من كِتابه مُستَقًّى من الباب الثاني من هذا الكتاب الثالث نفسه من كتاب (تاريخ الشعر العربي) فيما بين صفحتي (192، و203)! وستجد في الصفحة (200) ما يُلخِّص القضية الكبرى من هذا البحث بعد استخلاصها من مقدماتها المنطقية نتيجةً حتميةً لها؛ إذْ أقول: فالأُمِّيَّة في العرب أُسطورة، والرواية الشفوية منفردة للشعر العربي أُسطورة كذلك يُكَذِّبها ما بيَّنّا، وإنما كانت هذه مقترنةً بها توضحها، وتحفظها من أنْ يُصيبها ما يُصيب الكتابات من تغيُّر المنطوق والمفهوم كما حدث في كتابات الأمم الأخرى".

عرض البهبيتي للقضية

ويضرب البهبيتي مثالًا عمليًّا للنقل والأخذ منه؛ فيقول في صفحة 14: "وستجد في (مصادر الشعر الجاهلي) النص الآتي منقولًا من كتابي هذا، يقول الطبري: 'وقد حدَّثتُ عن هشام الكلبي أنه قال: إني كنتُ أستخرج أخبار العرب، وأنساب آل ربيعة، ومَبالغ أعمار مَنْ عَمِلَ منهم لآل كِسرى، وتاريخ سنيهم مِنْ بِيَع الحِيرة، وفيها مُلكهم وأمورهم كلها'. ستجد هذا النص منقولًا، ولكنه مُحَرَّفٌ، معدولٌ به عن دلالته التاريخية إلى دلالةٍ تافهةٍ؛ إنْ دلَّتْ على شيءٍ؛ فعلى جهل الناقل لها بقدر دلالتها التاريخية؛ لأنه تصيَّد النص من كتابي معزولًا عن دلالته التاريخية التي لا يهدي إليها إلا الاطِّلاع الكافي على تاريخ المنطقة للاهتداء بمنطق تاريخها على الواقع الذي يمكن أن يدلّ عليه هذا النص في المرحلة التاريخية التي اختاره للدلالة عليها هشام الكلبي. فلقد كان غريبًا كل الغرابة على هذا المتطفِّل على التاريخ أن يتصور أنه كان لدولة المناذرة سِجلاتٌ رسمية، تشتمل على كل ما تشتمل عليه سجلات الدولة بمعناها الحديث.. فلمّا جاء إلى هذا النص الفذ في دلالته وفي صدقه لم يستطع إدراك معناه، كما صرفه عن نقل هذا المدلول الأصيل تحريه أحيانًا التماس المفهوم المُغاير للدلالة على القضية المنقولة مبالغةً في تنكير المَوْرِد للتمويه على القارئ؛ فنقله كما وَهِمَ مُكتفيًا فيه بالقول: إنَّ هشامًا كان ينقل أخباره عن حيطان معابد الحِيرة!". ويستمر البهبيتي في كشف ما في كتاب الأسد من أخذٍ منه؛ فيقول: "ولو وجد مَنْ يُرشِده على اتساع دلالة النص لَعرفَ أنه يستحيل تحقُّق هذا المعنى الذي توَّهمه حتى لو أفرد كل معبدٍ من معابد الحِيرة من الأخبار التي أشار إليها هشام في هذا النص! ولكنَّ القصة كانت قصة اختطافٍ للنص ومحاولة مكشوفة للنجاة به في غير إلمامٍ، ولو خفيفٍ بتاريخ المنطقة يسعد بفهم دلالة النص التاريخية!".

ويصل البهبيتي إلى حقيقة الحقائق حول عمله السابق المأخوذ منه وعمل الأسد اللاحق عليه الآخذ منه؛ فيقرر أنَّ "عملية تلمُّس النص الشاهد من عند باحثٍ متقدِّم قد خلَّصه من مرجعه القديم بالقراءة المستقصية للمرجع، وبَعُدَ تفسيره له على ضوء ملابساته في المرجع القديم، والإفادة في ذلك عمّا عاصره أو سبقه من أصولٍ ومَظان، عملية النقل الارتجالي هذه للنصوص بعد إنضاجها، وتقليبها على وجوهها، هذه العملية مقترنة بنقل اسم المرجع من هامشة البحث السابق أو مع اختيار صفحات طبعةٍ أخرى، أو الاكتفاء بنقل مضمون النص، أو خُيِّلَ للناقل أنه مدلوله قد أصبحت تَكِئةً مطروقةً سائدةً في أبحاث هذا الزمان: زمان البحث الأعرج! وهي في حقيقتها من أخطر وأخبث طرق الانتحال"!.

أمثلة الأخذ والنقل

ويضرب البهبيتي أمثلة من صفحات كتابه مأخوذة منه ومبثوثة في كتاب "مصادر الشعر الجاهلي" هي صفحات: 20، 31، و46 و 192، 197، 198، 199، و201 ومن صفحة 203 إلى صفحة 213، لينتهي إلى الحكم الجازم والقطعي بأن "كتاب (مصادر الشعر الجاهلي) انتحالٌ مُمَطَّطٌ لِما جاء في كتاب (تاريخ الشعر العربي) عن الشعر الجاهلي متصلًا بكتابته وروايته وطرق انتقاله، ووسائل التحقق من صحيحه على ضوء خصائصه. 'مصادر الشعر الجاهلي' كتابٌ يمشي في أعقاب 'تاريخ الشعر العربي' يتلمَّس مواقع قدمَيه، وليختطف بعضَ ما في يديه، ثم يُحاول أن يهرب بالغنيمة متوهِّمًا أنه لن يناله القصاص! وهو لم يأتِ بجديدٍ ليضيفه إلى ما جاء في 'تاريخ الشعر العربي'، يمكن أن يُعتبر ابتكارًا أو زيادةً في النتائج التي حقَّقها كتاب تاريخ الشعر بل إنه قصَّر تقصيرًا كبيرًا في سَوْق بعض ما أخذه من هذا الكتاب.. بل إنه اهتبر هبرةً من الكتاب المتكامل تكوينًا؛ فبدث شِلوًا قطيعًا داميًا فيما كان جسدًا متناسبًا منسجم التكوين. على أن لكتاب 'مصادر الشعر الجاهلي' دون ريبٍ ميزةً ينفرد بها من بين الأبحاث التي انتحل أصحابها ما راق لهم من 'تاريخ الشعر العربي'، وتلك الميزة هي ثِقَل الظِّل!".

ويؤكد البهبيتي قائلًا: "وليس يقف الأمر في انتحال 'مصادر الشعر الجاهلي' عند هذا الحد من النقل المباشر للقضايا والنتائج والمنهج والعبارات والشواهد، ولكنه يتجاوزه إلى صورةٍ أخرى من الانتحال؛ فالطريقة التي اتخذها في تجريد الأحكام التي وردت في كتاب 'في الأدب الجاهلي' (لطه حسين)، من حشو الأسلوب المُمَطَّط، هي الطريقة التي كنتُ أتَّبِعها في الدرس معه (الأسد؛ فالبهبيتي كان أستاذًا له في كلية الآداب جامعة فؤاد الأول) ومع زملائه، نقرأ الصفحة أو الصفحات من الكتاب، ثم أُكَلِّف طالبًا أو طالبين بتلخيص ما قرأناه تلخيصًا يضع الفكرة أو الرأي عاريًا تحت الأعين.. ثم نجمع بين الرأيين المتناقضين، أو المنطقين المتعارضين، ونُحيلُ الحكم على الشاهد من الشعر الجاهلي، أو النص القديم.. وبهذه الطريقة التي سرنا عليها عامًا كلامًا استطعنا أنْ نتبين الزيف والتهافت القائمين في الكتاب. انتحل كتاب 'مصادر الشعر الجاهلي' هذه الطريقة، وأخفى أنه درس على ضوئها كتاب 'في الأدب الجاهلي' عامًا دراسيًّا كاملًا مع زملاء له" على يد البهبيتي في كلية الآداب جامعة فؤاد الأول.

محمود شاكر: الأسد قرأ عليَّ كتاب البهبيتي

ويؤكد البهبيتي قائلًا: ثم إنه (الأسد) يصنع هذا، وكتابي في السوق (عام 1950) قبل أن يخرج بمنحوله بما يتجاوز الأعوام الستة



(عام 1956)؛ فلا يُشير إلى الأصل الذي أصاب منه ما أصاب من قريبٍ أو بعيدٍ. يصنع هذا، وهو الذي قرأ على الأستاذ محمود شاكر (أبوفهر) في داره بمصر الجديدة كتابي (تاريخ الشعر العربي)، وشرحه له الأستاذ، وأمدَّه بما يُعينه على إتمام رسالته.. وأن الذي أخبرني بهذا هو محمود شاكر نفسه.. عندئذٍ أمكن أن تُدرك الدوافع الدافعة إلى الإغضاء عن الإشارة إلى الكتاب المُنْتَحَل إغضاءً تامًّا. فلقد كان الطالب يعرف تمامًا أن ذكره الاتصال بالكتاب (تاريخ الشعر العربي) اعترافٌ منه بأنه استقى منه كل ما هو متصل بموضوع رسالته، وهو الجوهري والعمود الفقري في رسالته: من باب كتمان القاتل معرفة قتيله"!.

ويتحدث البهبيتي عن طرق الأخذ والتعمية في النقل؛ فيقول: "وقد قدّمتُ نماذجَ من هذا الأخذ، والطريقة التي تم بها. وربما قنعتُ بالإشارة، وعمدتُ معها على المثل المشهور؛ كأن أقول في ص 202: 'فالتقليد في رواية الشعر الجاهلي جرى على الكتابة أولًا، والحفظ ثانيًا، وربما ظهر أثر ذلك واضحًا في الخلاف بين روايات المعلّقات الجاهلية؛ فإنه خلاف قراءةٍ لا خلاف سماع'.. فيلقطُ صاحبنا الحكمَ ليسجّله، ثم ينطلق إلى المثل يطلبه من هنا ومن هناك؛ فيُعدِّده، ويُسوِّد به الصفحات بعد الصفحات زعمًا منه أنه بهذه الوسيلة سيُثبت للأغرار أنه أول من سبق إلى هذه الجزئية من جزئيات حكمٍ عام وهكذا! وشرُّ ما في هذا الانتحال أنَّ صاحبه لا يقنع بالتماس غفلة قارئه وخلو ذهنه من الموضوع، ولكنه يتجاوز هذه المنزلة إلى تضليل متعمد لقارئه!".

وينتهي البهبيتي بحكمه الفصل في هذه القضية والكتاب؛ فيُصدر أمره الباتّ القاطع الحاسم الفصل: 'مصادر الشعر الجاهلي' يمضي كله في كبرى قضاياه وصُغراها في متابعة أبوابٍ وفصولٍ وعباراتٍ من كتاب 'تاريخ الشعر العربي' متابعة نقلٍ وتأثُّرٍ، لم يكشف صاحبه لنفسه عن حقيقةٍ واحدةٍ جديدةٍ يمكن أن نضمها إلى ما جاء في الكتاب"!.

تجاهل متعمد

الغريب؛ أن البهبيتي تجاهل اسم الأسد؛ فلم يذكره في كتابه مطلقًا؛ وإنما ذكر اسم كتاب الأسد مرارًا وتكرارًا متهكمًا متندِّرًا، كما أن الأسد لم يردّ على اتهامات أستاذه البهبيتي في مؤلفاته أو مقالاته أو أحاديثه، واكتفى بتجاهل الأمر، وكأنه لا يعنيه، مع أنه يعني كل مَن قرأ مؤلفات البهبيتي ومؤلفات الأسد، وقضية الشعر الجاهلي والاستشراق.

والأغرب الأفدح الأفظع؛ أن البهبيتي تعرَّض لأكبر عمليةٍ من التجاهل المقصود، والطمس المتعمَّد من تلامذة طه حسين في الجامعات المصرية والعربية؛ فلم يُشِر إليه إلا القليل من المتخصصين في الأدب الجاهلي من المنصفين الموضوعيين؛ ولم تُناقش آراؤه المبتكرة، ولا نظرياته غير المسبوقة في أي أطروحة للماجستير أو للدكتوراه حتى الآن! مع أنَّ دراساته جديرةٌ بالتسجيل فيها؛ فهو رائد الشعر الجاهلي ومُنَظِّره الأول على الصعيدين العربي والعالمي؛ فقد أرجع عمر الشعر الجاهلي في ضوء النقوش الأثرية الحديثة، والمصادر التاريخية واللغوية الموثوقة إلى ألف عامٍ قبل الإسلام خلافًا لما أشاعه المستشرقون وتلامذتهم من أنه يصل إلى مائتي عام قبل الإسلام على أكبر تقدير، وهي حقيقةٌ ثابتةٌ لم يقلها أحدٌ قبله!

ناقد أدبي من مصر

محمد المفتي



زخم إنساني ودراما مؤثرة

الفيلم الايطالي "ثلاثة طوابق"

علي المسعود

وجد المخرج ناني موريتي بيئة مرحبة في مدينة كان السينمائية أكثر من أيّ مخرج إيطالي آخر من جيله، حيث قُدم له حتى الآن ثمانية أفلام للمنافسة وفاز بجائزتين رئيسيتين وهما أفضل مخرج في عام 1994 عن فيلم "مذكراتي العزيزة "، والسعفة الذهبية الثانية لفيلم "غرفة الابن" في عام 2001. وفي العام الماضي شارك بفيلم "ثلاثة طوابق". وينتمي المخرج والممثل موريتي إلى نوعية من منتجي الأفلام الذين يرفضون تغيير مسارهم المميز، فهو يريد أن يدخل أراضٍ جديدة سرديًا وبصريًا لكي يستمر، فيلمًا بعد آخر، في إعادة اكتشاف المساحة الدرامية نفسها في حيوات البشر العاديين، وكيف يكون لترتيبات القدر، وأحيانًا المصادفات، تأثير وبشكل غير قابل للتصحيح أو التراجع في تشكيل مسار حياتهم.

في فيلمه الجديد المأخوذ عن رواية كاتب إسرائيلي هو أشكول نيفو وسيناريو ناني موريتي وفيديريكا بونتريمولي وفاليا سانتيلا.

في هذا الشّريط السينمائي يعرض المخرج موريتي تجربته الجديدة في سرد حكاية أربع عائلات تعيش في بناية واحدة من بنايات روما الكلاسيكية الأنيقة والمكوّنة من ثلاثة طوابق يشهد كل منها حكاية (هناك حكاية تجمع أسرتين من الأربعة).

تبدأ أحداث المشهد الأول في الفيلم بخروج مونيكا وتقوم بدورها وباقتدار عالي المثلة ألبا رورفاكر، وهي امرأة على وشك الولادة، تغادر منزلها في البناية ليلًا متجهة إلى المستشفى وحيدة، ويبدو أنها تدخل مرحلة المخاض. تخطو إلى الشارع المظلم، لتشاهد سيارة مسرعة يقودها الشاب المخمور أندريا (أليساندرو سبيردوتي) فيصدم امرأة تسير في الشارع ويقتحم بسيارته واجهة البناية محطمة جدار الشقة الأرضية التي يسكنها لوتشيو (ريكاردو سكامارتشيو) الجار الذي يعيش في الطابق الأرضي مع زوجته وابنته الصغيرة. نعلم لاحقًا أن أندريا هو ابن القاضي فيتوريو يقوم بدوره المخرج ناني موريتي ودورا (مارجريتا باي) المختلفان حول كيفية التعامل مع تمرد الابن وتهوره، واللذان يعلمان أن السجن أصبح مصيره الأقرب بسبب الحادث. في أعقاب الحادث، يضغط الابن المتهور على الأب القاضي من أجل استغلال منصبة حتى يتجنب دخول السجن وعندما يرفض الأب القاضي فيتوريو استغلال نفوذه أو التوسط لتخفيف الحكم على ابنه ويريد أن يعلمه درسا كي يدفع ثمن غلطته يشير موريتي إلى طبيعة القاضي فيتوريو الملتزمة والصارمة بارتداء ربطة عنق دائمًا في المنزل، يعتدي الابن المراهق المستهتر على الأب وينهال عليه بالضرب، تواصل والدته المنكوبة دورا (باي) الدفاع عن شخصية ابنها، على الرغم من رفضه إبداء ندمه سواء لوالده أو لزوج المرأة المتوفية، وبعد موت المرأة التي يدهسها الشاب (أندريا) يوضع رهن الإقامة الجبرية في انتظار المحاكمة. تيقن الوالدان أن الابن سيذهب إلى السجن، ولا حول لهما ولا قدرة على مساعدته. عندها يقرر والده الرزين فيتوريو (موريتي) وهو قاض رفيع المستوى أن يتبرأ من الصبي تمامًا، يخير الأب القاضي فيتور زوجته في العيش معه دون الابن أو ترك البيت مع الابن.

الحكاية الثانية تدور حول الجيران الذين تحطم الجدار الزجاجي لمنزلهم هما لوشو (ريكاردو سكامارشو) وسارا (إلينا لييتي) وهما أبوان لطفلة صغيرة، وهما عادة ما يعهدان بها لجيران يسكنون الطابق الثاني لرعايتها حين انشغالهما بالعمل، والجاران هما زوجان مسنان يعاني أحدهما من بدايات الخرف وفقدان الذاكرة، وذات يوم، تذهب الطفلة الصغيرة مع جارها المسنّ لشراء بعض الأغراض، يضل الرجل المسن الطريق ويلتبس عليه الأمر، وينتهي الأمر به باكيا متوسّدا حِجر ابنة جيرانه الصغيرة في متنزه قريب من المنزل حتى تأتي الشرطة والجيران لإنقاذه، هنا تلعب الظنون بلوشو ويتلبّسه الخوف خشية

أن يكون الجار المسن قد اعتدى على ابنته البالغة من العمر 7 سنوات في المتنزه قبل أن تنقذها الشرطة. ويصبح هاجس الأب لوشو الذي تحول إلى جنون في محاولة معرفة ما إذا كانت ابنته قد انتهكت جنسيًا.

فيلم "ثلاثة طوابق" يتبع مسار عائلات تعيش في ثلاثة طوابق مختلفة من نفس المبنى السكني الروماني وجميعهم يتعاملون مع قضاياهم الخاصة. تقفز حكاية كل عائلة خمس سنوات إلى الأمام (أي أن الأحداث بشكل تقريبي تدور بين أعوام 2010 و2015 و2020). يكشف موريتي خلال تلك القفزات في السنوات كيف تتغيّر العلاقات بين البشر وتتحول المشاعر بينهم من الحب إلى الكراهية خلال تلك الفترة الزمنية. تم إعداد المشاهد لسرد قديم الطراز وقابل للمشاهدة حول الطرق التي ترتبط بها حياة الشخصيات على مر السنين مع الكشف عن المعاناة الخاصة لكل فرد في البناية. طوابق ناني موريتي الثلاثة عبارة عن فيلم عن ثلاث مجموعات من مالكي الشقق المجهزة جيدًا في عمارات والتي تغيرت حياتها إلى الأبد بسبب حدث وقع في ليلة واحدة. وسنتابع في السنوات اللاحقة رحلة الأم المخلصة والمظلومة دورا (مارغريتا باي) التي وضعها زوجه القاضي فيتوريا في امتحان صعب وفي الاختيار بين العيش معه أو مع ابنه المستهتر الذي تسبب في موت المرأة العجوز بسبب رعونته وسكره، تحاول الأم العثور على الابن الذي هجرهم بعد خروجه من السجن كي يبدأ حياة جديدة خارج سيطرة الأهل. قصة مونيكا جزء كبير منها يشكله خوفها من المرض العقلي بعد أن ظلت والدتها تعاني من نفس المرض لسنوات، وعندما بدأت مونيكا ترى غرابًا مشؤومًا في الشقة، وتخشى أن تفقد عقلها مثل والدتها، كانت مقتنعة بأنها ورثت مرض والدتها من هذا الرهاب والتخيلات التي تراودها. زوجها جورجيو (أدريانو جيانيني) يغيب عن العمل لعدة أشهر في كل مرة، غيابه يمثل عبئًا كبيرًا عليها. هناك بعض الخلاف العميق بين جورجيو وشقيقه روبرتو. يبدو جورجيو أقل حماسًا لميلاد مولودته الأولى، وازداد غضبه غاضبًا بعد استلام زوجته مونيكا هدية كبيرة من شقيقه روبرت الذي يناصبه العداء. يمنع مونيكا من الاحتفاظ بالهدية أو رؤية أخيه ويذهب إلى مقر عمل أخيه ويرمي الهدية بعد عراك واشتباك بالأيدي بينهما.

قدمت الممثلة ألبا روهرواتشر أداءً ممتازًا بدور مونيكا، وهي امرأة حامل وزوجها بعيدًا عنها كثيرًا لانشغاله بالعمل في إحدى منصات النفط، وكان عليها أن تلد بمفردها لأنه لم يستطع العودة في الوقت المناسب. ويزداد شعورها بالوحدة سوءًا بسبب اكتئاب ما بعد الولادة والأوهام، وكان تمثيلها ببساطة معقولة.

كما هو الحال مع قصة الابن أندريا والأب القاضي فيتوريو. في قلب الفيلم تكمن شخصية سكامارشيو. بعد الليلة القاتلة مباشرة، تغلب على مخاوفه بشأن جارهم المسن ريناتو (باولو جراتسيوسي) الذي يترك ابنته فرانشيسكا في رعايته. السلوك البريء لريناتو تجاه الفتاة الصغيرة (أداء جميل لكيارا أبالسامو) مشكوك فيه، وهو الذي يجد المتعة في اللهو واللعب مع الطفلة، وتجد الطفلة تسليتها في الركوب على ظهر الرجل المسن بحدود مع المطالبة بقبلة بريئة من الطفلة على خد الرجل العجوز ولعبة الخيول والقبلات البريئة. في إحدى المرات، ترك لوشيو الطفلة بعهدة الرجل العجوز عندما أراد الذهاب إلى صالة الألعاب الرياضية، جاءه هاتف ينذره باختفاء ريناتو وابنته فرانشيسكا، يهرع الأب للبحث عنهم ويتعقّبهم وصولاً إلى حديقة قريبة حيث يجد ريناتو منهارًا متبولا على نفسه وهو نائم في حضن ابنته. هل اعتدى عليها ريناتو جنسيًا؟

هذا السؤال وهو الشك الذي سوف يطارده إلى الأبد. الأطباء النفسيون ورجال الشرطة يؤكدون له أنها بخير ولم يحصل أيّ اعتداء على الطفلة، ولكن، حين بدأت الطفلة في التبوّل في الفراش وتخشى الذهاب إلى المدرسة. تغلب الغضب على الأب، وهرع إلى المستشفى ويهاجم الرجل العجوز بعنف في المستشفى وغير مصدق بأنه بريء من اعتدائه على ابنته على الرغم من أن الرجل لا يتذكر أي شيء لأنه يعاني من الزهايمر. يمر الوقت، موريتي يقفز بالزمن مرتين "بعد خمس سنوات" ونستمر في متابعة الحياة المتشابكة للشخصيات ولكن الآن يبدو الفيلم وكأنه مسلسل تلفزيوني أكثر من كونه انعكاسًا لموضوع فيلم سينمائي. هناك بعض أدوات السرد التي تتّسم بالصعق الواضح. على سبيل المثال، تورط لوشو مع حفيدة ريناتو في علاقة جنسية بعد أن خدعته أنها تعرف حقيقة ما جرى بين جدها وابنته في تلك الليلة المشؤومة. وتأتي نقطة التحول في الدراما، أو الميلودراما، لذلك عندما تأتي شارلوت القاصر (دينيس تانتوتشي) حفيدة ريناتو المراهقة مع انجذاب واضح ومثير للغاية للوشيو، ويحاول أن يستخدمها في الوصول إلى الحقيقية ومعرفة ما حصل في ليلة التي تاهت الطفلة مع الجار المسن "ريناتو"، وهذه العلاقة الحميمة تذهب بعيدًا، مع نتائج كارثية بطريقة ما وسط هذه الظروف المشحونة بالفعل أعتقد لوشيو أنها ستكون فكرة جيدة في تنفيذ رغبة القاصر شارلوت (دينيس تانتوتشي) حفيدة ريناتو لمعرفة حقيقة ما حدث لطفلته في تلك الليلة. تلك الخلوة وضعها المخرج كواحدة من نقاط الحبكة العديدة المحيرة في الفيلم، في نفس الوقت، يتم التعامل مع الحبكة الفرعية للاغتصاب بطريقة مقيتة للغاية، حيث أنها ثقيلة على إلقاء اللوم على الضحية والبراءة للمغتصب (لوشيو).

"ثلاثة طوابق" هو فيلم عن التعالي تجاه الآخرين، والأحكام المسبقة التي تتصلب مع مرور الزمن ومعنى الاعتذار وماهيته وتوقيته. إنه فيلم عن قصص الأفراد التي يحفزها الآخرون حولهم، ينبت الشعور بتعاظم حبهم والخوف منهم شفافًا تحت الجلد، ولا يرحل أبدًا، تقفز القصص مدة خمس سنوات ثم خمس سنوات أخرى حيث تتعامل العائلات مع اتهامات الاغتصاب والسجن والتداعيات والموت. أصبحت لوالدة أندريا (دورا) محور القصة الأولى حيث تحاول إنقاذ علاقتها مع ابنها بينما قرّر زوجها قطع العلاقات معه تمامًا. وتحاول دورا إحياء علاقاتها مع الابن أندريا بعد إطلاق سراحه من السجن ويجب أن تواجه أخطاءها بعد اختيارها الأب، وتزداد مونيكا وحدة وخوفًا من فقدان استقرارها العقلي، على الرغم من الهيكل الشامل لكل ذلك لا يوجد شعور حقيقي بمرور الوقت، أو تطور الشخصيات أو تغييرها أو نضجها بطرق مثيرة للاهتمام. ولا تدخل الأحداث الجارية بشكل هادف في المناقشة وتستمر الحياة فقط، حيث يتقدم الناس إلى الأمام، ويتعثرون جنبًا إلى جنب مع إرث من الأخطاء والشكوك والحزن ويتعين عليهم العيش مع أنفسهم. لا يستثمر المخرج أو سيناريو الفيلم تطور الشخصيات مع تصاعد الأحداث. فالنبرة رتيبة نسبيًا وعدم وجود أيّ ذكر للأحداث المثيرة أو المهمة لتأطير الأمور يجعل كل شيء أحادي البعد. إنها نزهة مخيبة للآمال في كل مكان. الجنون بأشكاله المختلفة عبارة عن سطر واضح يمر عبر جميع قصص الفيلم الثلاث المتداخلة، لكن يبدو أن موريتي لا يعرف كيف يتعامل مع هذا الموضوع الحساس دون إغفال ما يشكل سلوكًا طبيعيًا.

ربما تكون قصة مونيكا (ألبا روهرواشر)، جارة القاضي فيتوريو في الطابق السفلي، هي القصة الأكثر مصداقية على وجه التحديد لأنه، في حالتها يتم تحديد جزء اللاعقلانية في حياتها وتشخيصه على هذا النحو. مونيكا هي المرأة الحامل التي كادت تدهس ليلة وقوع الحادث، ومع ذلك لا يبدو أنها تهتم أو تدرك أن شخصًا مّا مات على بعد أقدام قليلة من المكان الذي كانت تقف فيه، ولا شك أن هذا كان جزئيًا أيضًا. عندما أنجبت طفلها الأول مع بقاء زوجها بعيدًا عن العمل، أصبحت منغمسة تمامًا في دورها الجديد كأم، ولأنها تقضي ساعات طويلة بمفردها مع طفلها، بدأت في رؤية الأشياء تمامًا كما بدأت والدتها تغفل عن

الواقع بعد ولادة مونيكا نفسها. يلعب موريتي نفسه دورا ثانويا وهو دور قاضٍ يتسم بالاستقامة الأخلاقية الصارمة مما يجعله على خلاف مع ابنه مدى الحياة. محور الفيلم تدور حول عدة شخصيات من أب مهووس بحقيقة أن جارًا مسنًا أساء إلى ابنته الصغيرة، إلى ابنة أخرى تسببت في حالة مماثلة، من خلال زوج على خلاف مع شقيقه، الذي يوبخه على السلوك غير اللائق الذي يتكاثر دون أن يكون على علم بذلك. إن الهوس بالدفاع عن الحقيقة الوهمية يقود الجميع تقريبًا إلى نسيان الفضائل السامية للتسامح والمصالحة.

فيلم "ثلاثة طوابق" وطوال تلك السنوات، تجبر الحياة جميع شخصياتها على مواجهة صراعات تؤثر على العلاقات بين الأشقاء والآباء والأطفال والأزواج والزوجات. القرارات التي يتخذها كل منهم تعكس القضايا الأخلاقية العالمية وسيكون لها تداعيات على حياتهم. قد يكون الموضوع الرئيسي هو الأبوة، والعلاقات بين الآباء والأبناء أو الأمهات والبنات أو العكس، وكيف تتطور بمرور الوقت، لا يربط بين هذه القصص جميعا سوى الحيز المكاني، ذلك المبنى المكون من ثلاثة طوابق الذي تدور الأحداث في داخله، ولا تلتقي شخصيات تلك القصص مع بعضها البعض، ولا تتقاطع أو تترابط مصائر أفرادها، ولكن في المشهد الختامي يلتقي الجميع أمام البناية للتفرّج على كرنفال للرقص في الشارع وهم يحملون حقائبهم بعد تركهم للبناية والانتقال إلى أماكن أخرى.

كاتب من العراق مقيم في المملكة المتحدة



ملف

جايمس جراهام بالارد

حاضر رؤيوي بلغة الخيال العلمي

ترجمة وتقديم: سامر أبوهواش

هذا الملف جزء من كتاب سيصدر قريبا عن «منشورات المتوسط»-ميلانو، ويحتوي على كامل الأعمال القصصية للكاتب والتي تترجم للمرة الأولى على العربية. وقد خصنا كل من المترجم والناشر بعشر قصص مختارة، إلى جانب حوارين معه ومقالات عن عمله الأدبي الفريد من نوعه.

قلم التحرير



ج. ج بالارد وأدب الخيال العلمي

البحث عن لغة للقبض على عالم قصصي فريد

سامر أبوهواش

بين الخيال والسرد، بمختلف أشكاله وأنواعه، صلات لا تنفصم عراها، بداية من القصص والحكايات الشعبية للشعوب المختلفة، مروراً بالأشكال الأولى المعروفة في ثقافات عدّة، بما في ذلك العربيّة، للكتابة النثرية، أو ما يمكن وصفه ببذور الرواية الحديثة، وصولاً إلى المراحل المختلفة لنشوء هذه الأخيرة وانتشارها وتطوّر أنماطها الذي ما زال، مثل جميع الفنون، عملية مستمرّة ومفاجئة في بعض أطوارها.

ولطالما كانت الرواية ومعها القصة القصيرة (وأيضاً المسرح) جزءاً لا يتجزأ من الديناميكيات الثقافية للمجتمعات التي تترعرع فيها، فهي تعبّر عن مناحي الحياة المختلفة، والاضطرابات والتناقضات والتحوّلات التي تعصف بتلك المجتمعات، وتسعى هذه الفنون السردية في الكثير منها، إلى الغوص في الماضي سبيلاً لفهم الحاضر أو تمثّله، أو التعليق عليه، وليس أدب "الخيال العلمي" ببعيد عن ذلك، غير أنّ وجهته في الغالب الأعمّ هي المستقبل وليس الحاضر، إذ أنّ الحاضر يكاد يكون هو الماضي في تلك السرديات، أما المستقبل فهو الحاضر منظوراً إليه من زاوية مختلفة عن تلك التي تراه من خلالها السرديات الأخرى.

لعلّ هذا المنحى من النقاش حول سمات أدب الخيال العلمي، لا تمتّ بكثير صلة إلى منطقتنا العربية التي تبنّت باكراً مختلف الآداب الغربية الحديثة، ولاسيما الرواية والقصة القصيرة والنصوص المسرحية، وأنتجت خلال أكثر من قرن من الزمن تجارب أصبحت علامات بارزة في مختلف هذه المجالات، وكان لبعضها حظّ من الانتشار العالمي أيضاً، إلا أنّ علاقة المجتمعات العربية بأدب الخيال العلمي ما زالت جنينية في أفضل تقدير وغائبة تماماً في أسوأ الأحوال. وما زالت علاقتنا بالخيال المحض، إذا كان من شيء يمكن وصفه بهذا الوصف، أوّلية، تكاد تقتصر على ما ورثناه من قصص شعبية تراثية، لاسيما من "ألف ليلة وليلة"، الذي لا يزال يشكّل مادة خصبة للإلهام ومحفّزاً للتفكير ومجالاً واسعاً للدراسات الأدبية والاجتماعية والجندرية وغيرها، إلا أنه للأسف الشديد، لم يصبح محرّكاً حقيقياً لأدب الخيال العلمي، وذلك لأسباب ليس هنا مجال بحثها، بيد أنّ النتيجة الواضحة هي أنّ بساط علاء الدين والمصباح السحري والجنيّ، وغير ذلك من قصص مدهشة، وجدت أصداءها وتمثيلاتها في الكثير من أدب الخيال العلمي في الغرب، ولم تجد في ثقافتنا العربية تربة كافية للنمو والتطوّر والازدهار، فبقينا محرومين من هذا النوع الأدبي الرائع، في حين نجد الأجيال العربية الشابة، أكثر فأكثر تولعاً بالنتاجات الغربية من هذا الأدب.

وكان من الطبيعي أن يتوازى ضعف ما يكتبه العرب من هذا الأدب، مع هزال ما يترجمه منه، وإذا وجدت هذه الكتابة أو تلك الترجمة عربيّاً، فتجدها دوماً في الصفوف الخلفيّة، وتُعامل من قبل النخب الثقافية والإعلامية والنقدية، على أنها صنف أدنى وأقلّ استحقاقاً للدرس والاهتمام، وذلك ربما يعود جزئياً إلى حقيقة أنّ الأسباب والظروف نفسها التي أسهمت في بزوغ فجر هذا النوع الأدبي وتطوّره وانتشاره، في مناطق أخرى من العالم، وخصوصاً في الولايات الأميركية المتحدة والمملكة المتحدة وأوروبا وروسيا، وبعض بلدان آسيا مثل اليابان والصين وكوريا الجنوبية، لم تكن قائمة في المنطقة العربية والإسلاميّة.

ولن أطيل في بحث هذه الأسباب، لكنني



أشير في هذه العجالة إشارة بديهية إلى أنّ أدب الخيال العلمي جاء مترافقاً حدّ التلاصق منذ البداية مع الثورة الصناعية التي شهدها الغرب في القرن التاسع عشر، وما سبقها ورافقها وتلاها من اختراعات واتجاهات علمية وفلسفية كبرى ومن نشوء لبعض العلوم والفنون مثل علمي النفس والاقتصاد وفني التصوير الفوتوغرافي والسينما، وأيضاً ما تلا كلّ هذا من تطوّرات وأحداث كبرى في القرن الماضي، من الحربين الكونيتين، إلى الحرب الباردة، إلى القفزات الكبرى في علم الأحياء والجينات وقطاعات الفضاء والاتصالات، ولا يبتعد ذلك كثيراً عن التطورات الأخرى في دراسة السياسة وطبيعة الديمقراطية والتوتاليتارية والعلاقة بين الفرد والمجتمع، والعلاقة بين البشر والتكنولوجيا، وبين البشر والبيئة، وما إلى ذلك من مجالات شكّلت ولا تزال تشكّل الوعي الجمعي، وتحدد اتجاهات الراهن وترسم ملامح المستقبل.

ولعلنا نجد في التسمية الرائجة نفسها، أي "الخيال العلمي"، ما يفسّر شيئاً من علاقتنا الملتبسة بهذا النوع الأدبي. ففي حين يحيلنا مسمّى "Science Fiction" إلى معنى واضح وهو السرد المرتبط بالعلوم أو الذي يتمحور حول العلوم، على اعتبار أن "Fiction" في السياق الغربي تعني "السرد" بعمومه، أي الأدب، وخصوصاً الرواية والقصة القصيرة، في حين يلمح المسمّى بالعربية، أي الخيال العلمي، إلى الفانتازيا حصراً، فتصبح العلوم أقلّ شأناً وفق هذا الفهم، وينحو المصطلح منحى آخر هو إلى الغرائب والعجائب أقرب مما هو إلى التفاعل مع ما يشهده عالمنا من تطوّرات، خصوصاً في مجال التكنولوجيا،



وكيف تنعكس أو يمكن أن تنعكس تلك التطورات على معيش الناس ووعيهم حاضراً ومستقبلاً. ولن أقترح في هذا السياق البحث عن مصطلح آخر باللغة العربية، من قبيل "الأدب العلمي" أو "الرواية العلمية"، لأن قوّة تداول المصطلح الحالي أي "الخيال العلمي" لا تفسح في المجال لذلك، لكنني أجد من الضرورة أن يبذل الدارسون والنقاد وأهل الإعلام مزيداً من الجهود لتقديم هذا النوع الأدبي بصورة مختلفة أو أكثر تطوّراً وتنوّعاً عن الفهم الحالي البدائي وشبه الأحاديّ.

انطلاقاً من ذلك كله، ومن باب الإسهام ولو قليلاً في سدّ هذه الثغرات المتعدّدة، انطلقت في مشروع أو مغامرة ترجمة الأعمال القصصية الكاملة لج.ج. بالارد، وأقول مغامرة لأنه لم يسبق لي ترجمة شيء من هذا الأدب الذي أكنّ له الكثير من التقدير والشغف الشخصيين، ولأنّني كنت أعرف منذ قرار الشروع في هذا العمل أنني سأواجه تحدّيات جمّة، خصوصاً في ما يتعلق بوصف العوالم المستقبلية لبالارد (أو عوالم الحاضر/مستقبل التي يصفها)، لكنّ الإغراء أيضاً كان كبيراً. فنحن أمام علم من أعلام أدب الخيال العلمي منذ النصف الثاني من القرن العشرين، بل هو الوحيد الذي أفردت له اللغة الإنجليزية مصطلحاً يؤكد أنه أصبح مدرسة أو صاحب اتجاه وطريقة في هذا النوع الأدبي، مثلما يشير إلى تأثيره في أجيال الكتاب اللاحقين، وهو مصطلح "البالاردية" الذي يذكّر بوصف "الكافكاوية"، بما يشي بثقل كلّ من هذين الكاتبين المبدعين في تكوين أنماط واتجاهات أدبيّة وفكرية ما كانت لتتكوّن دون أعمالهما.

إلى ذلك، فقد كانت هناك أسباب محض شخصية دفعتني إلى النهوض بهذا العمل، إذ أسهمت قراءتي للأعمال القصصية الكاملة لبالارد، في بداية أزمة كوفيد - 19 وما فرضته من حجر استمرّ أشهرا، في توفير الدعم المعنويّ والنفسيّ لي في مواجهة تلك الأوضاع الصعبة والمخيفة والمفتوحة على المجهول والخوف من الحاضر والمستقبل، وكم دهشت خلال قراءتي العديد من قصص هذه المجموعة من كمّ التشابهات بين العوالم التي يصفها بالارد وبين عالمنا الصامت والمنكوب والمرتبك، خلال أزمة كوفيد، وأيضاً مستقبلنا الذي اكتشفنا في لحظات الصدمة الأولى أنه لم يعد مضموناً. ولعلّ واقع أن البشريّة بأسرها كانت (ولا تزال وإن بنسبة أقلّ بكثير) تعيش للمرّة الأولى تحت وطأة الأزمة نفسها، وتتشارك مشاعر الحيرة والقلق والخوف نفسها، هو مما جعلني أقرأ قصص بالارد بعين أخرى، ولاسيما تلك القصص التي ترزح فيها البشرية تحت وطأة جائحة ما أو تنتهي فيه الحياة على الكوكب مثلما نعرفها اليوم، ليصبح كوكب الأرض صحراء قاحلة يهيم فيها من تبقى من البشر على وجوههم بحثاً عن خلاص يبدو بعيد المنال.

وحدث في بعض الأحيان، أن وجدت قدراً من التطابق بين عوالم بالارد المتخيّلة وعالمنا خلال أزمة كوفيد. ففي حين كنت أقرأ عن ازدحام بيت العائلة بالمشتريات التي تصل عبر خدمات التوصيل، كان جرس باب بيتي يقرع من قبل إحدى شركات التوصيل إلى المنازل التي ازدهرت خلال الأزمة. وكيف لا يتوقف المرء أمام التماثل بين الكمبيوترات التي تؤلف الشعر في إحدى قصص المجموعة التي نشرت في ستينات القرن الماضي، وبين برامج الذكاء الاصطناعي التي باتت تؤلف القصص والمقالات في أيامنا هذه. أو بين غرفة التشميس التي تقيم فيها شخصية قصة أخرى في عزلة تامة أمام شاشات تلفزيونية فقط، وبين العزلة التي عاشتها البشرية خلال فترة انتشار الجائحة. فكان لا بدّ من أن يأخذني العجب والإعجاب معاً، من قدرة بالارد على تصوّر مستقبل تبيّن أنه، في الكثير من تفاصيله، حاضرنا. والأمثلة كثيرة للغاية، إلا أنني لا أرمي منها إلى تلك الفكرة الشائعة حول التنبؤ بالمستقبل، بقدر ما تشير إلى قدرة الكاتب على استقراء الحاضر والتقاط إشاراته ورصد مواطن الخلل فيه، لبناء عالم وأحداث قد تبدو محض خيال في زمنه، لكنه يراها أمراً واقعاً في المستقبل القريب والبعيد.

يجمع هذا الكتاب بأجزائه الأربعة جميع القصص القصيرة التي كتبها بالارد بين عامي 1956 و1990، وقد أشرف على المجموعة بنفسه، مسقطاً منها عدداً قليلاً من القصص القصيرة (زهاء خمس قصص) التي نشرت في صحف ومجلات لكنه لم يضمّنها مجموعاته القصصية المتفرّقة مثلما أسقطها من هذه الأعمال القصصية الكاملة. وقد حرصت خلال ترجمة الكتاب على إضافة الهوامش حيث يلزم، وحيث يمكن أن يساعد الشرح القارئ على متابعة أحداث القصة بسلاسة، أما المعلومات التي يسهل العثور عليها ففضّلت إهمالها حتى لا أثقل بها على القارئ. أما بالنسبة إلى لفظ الأسماء، وما أكثرها في عمل ضخم كهذا، فقد استعنت بالتسجيلات الصوتية الممتازة لهذه القصص.

أبوظبي 2022



ملف

الحاضر الرؤيوي

ج.ج. بالارد

إن القصص القصيرة هي بمثابة الفكّة في خزنة كنوز فنّ السرد، ولذا فإنّها تتعرّض للتجاهل مقارنة بالروايات المتوافرة بكثرة، والتي هي عملة مبالغ في تقديرها وغالباً ما يتبيّن أنها زائفة. ففي أفضل الأحوال، مثلما نجد عند بورخيس وراي برادبوري وإدغار ألن بو، تُسكّ القصة القصيرة من معدن ثمين، ويكون لها ما للذهب من لمعان يظلّ متوهّجاً في محفظة مخيّلتنا العميقة.

لطالما احتلّت القصص القصيرة مكانة مهمّة في تجربتي. فأنا أحبّ صفة الاختزال فيها، وقدرتها على تكثيف الاهتمام بموضوع بعينه. كما أنها طريقة مفيدة لتجريب الأفكار التي تتطوّر لاحقاً إلى روايات. فجميع رواياتي تقريباً وجدت بذورها الأولى في القصص القصيرة، وقرّاء "العالم الكريستالي" و"اصطدام" و"إمبراطورية الشمس" سيجدون بذورها الأولى في مكان ما بين القصص التي يجمعها هذا الكتاب بين دفّتيه.

حين بدأت في الكتابة، قبل خمسين عاماً، كانت القصص القصيرة تتمتّع بشعبيّة كاسحة، حتى إنّ بعض الصحف دأب على نشر قصة قصيرة جديدة كلّ يوم. لكنني أعتقد أن الناس في أيامنا هذه، فقدوا للأسف الحماسة لقراءة القصص القصيرة، وهذا ربما يكون من نتائج المسلسلات الفضفاضة والمطوّلة التي تعرضها شاشات التلفزة. ولطالما اعتبر الكتاب الشباب، بمن فيهم أنا، أن رواياتهم الأولى هي نوع من اختبار الفحولة، إلا أنّ الكثير من الروايات الذي يُنشر هذه الأيّام، كان من الأفضل لو أعيدت كتابته كقصص قصيرة. فمن المثير للاهتمام، أن هناك الكثير من القصص التي تتمتّع بصفة الكمال، إلا أنه ليس من رواية تحوز هذه الصفة.

ما زالت القصص القصيرة حيّة، لاسيما في ميدان الخيال العلميّ، الذي هو الأقرب إلى القصص الفولكلورية والأمثولات. والكثير من القصص في هذا الكتاب، نشر للمرّة الأولى في مجلات الخيال العلمي، وإن تذمّر القرّاء علانية في ذلك الحين، من أنها لا تمتّ بأيّ صلة لأدب الخيال العلمي. لكنني كنت منشغلاً بالمستقبل الحقيقي الذي أراه يدنو، وأقلّ اهتماماً بالمستقبل المبتدَع الذي يؤثره أدب الخيال العلمي. بيد أنه لا حاجة إلى القول إنّ المستقبل منطقة محفوفة بالمخاطر، فهي مليئة بالألغام وتنزع إلى أن تعضّك في عقبيك كلما مضيت قدماً فيها. وقد قال لي صحافي أخيراً إنّ الكمبيوترات التي تؤلف الشعر في "فرميليون ساندز" تعمل بالصمّامات، مبدياً استغرابه من أنّ أولئك الناس اللاهين الذين يعيشون في المستقبل ليست لديهم كمبيوترات أو أجهزة الاستدعاء الهاتفي؟

لا يسعني الجواب إلا بالقول إن أحداث القصص في "فرميليون ساندز" لا تقع في نطاق المستقبل، بل في نوع من الحاضر الرؤيوي، وهو وصف يناسب القصص المجموعة ههنا، مثلما يناسب كلّ شيء آخر كتبته تقريباً. لكنّ ما أجمل وجود كمبيوتر يعمل على البخار وتلفزيون يعمل بطاقة الرياح. إنها لفكرة جيدة لقصة قصيرة.

2001

عامر الشاعر

عن المؤلف

ولد جايمس جراهام بالارد في 1930 في شانغهاي، الصين، حيث كان والده رجل أعمال هناك. بعد الهجوم الياباني على بيرل هاربور، اعتقل بالارد وعائلته في معسكر اعتقال للمدنيين. عادت العائلة إلى إنكلترا في 1946. وبعد أن أمضى الكاتب عامين في جامعة كامبريدج، حيث درس الطب، عمل كاتب إعلانات وحمالاً في سوق كوفنت غاردن قبل أن يسافر إلى كندا مع القوات الجوية الملكية. بدأ بكتابة القصص القصيرة في النصف الثاني من خمسينات القرن الماضي خلال عمله في مجلة خيال علمي. روايته البارزة الأولى "العالم الغارق" نشرت في 1962، وتتضمن أعماله المعروفة "العالم الكريستالي" و"معرض الفظاعات"، و"اصطدام" و"الأبراج" و"شركة الأحلام اللامحدودة" و"لطف النساء" (وهي الجزء الثاني من "إمبراطورية الشمس") و"ليالي الكوكايين" و"سوبر كان" و"أهل الألفية" و"وصول الرب". مذكراته "معجزات الحياة"، نشرت في العام 2008. توفي بالارد في 2009.

عن المترجم

ولد سامر أبوهواش في صيدا، لبنان عام 1972. درس الإعلام في بيروت، وعمل في عدة صحف في العاصمة اللبنانية حتى العام 2004، حيث انتقل إلى أبوظبي بالإمارات العربية المتحدة. له في الشعر 12 ديواناً من بينها "تحية الرجل المحترم" و"شجرة على السطح" و"سيلفي أخيرة مع عالم يحتضر" و"تخيط ثوباً لتذكر" و"أطلال". كما نشرت له روايتان هما "عيد العشاق" و"السعادة". ترجم العديد من الدواوين الشعرية والروايات وقصص الأطفال، من بينها "على الطريق" لجاك كرواك، "الأعمال القصصية الكاملة" لوليم فوكنر، "شجرة الدخان" لدنيس جونسون، "البيت" لمارلين روبنسون، "بوذا الضواحي" لحنيف قريشي. دأب منذ العام 1997 على ترجمة الشعر الأميركي، ونشر حتى الآن عشرين ديواناً لبعض أبرز الشعراء الأميركيين المعاصرين.





داخل الأرض ووراء الزمن

مقدمة

آدم ثيرلويل

ليس من طريقة واحدة لتناول الأعمال القصصية الكاملة لـ ج. ج. بالارد. فهي بلغت حدّاً من التنوع يجعل من العسير احتواؤها في قراءة واحدة. ويحسن لدى الكلام عن نتاجه الضخم استعارة تعابير من عالم الجيولوجيا، وعلوم أخرى مختصّة بالظواهر الطبيعية؛ يحسن استخدام مصطلحات مثل الطبقات أو الحقب.

لعلنا، إن أردنا التمهيد بإيجاز لتلك الحقب في مسيرة بالارد وتلخيصها في فقرة واحدة، فنستطيع قول التالي:

في البداية كانت الحقبة التي يمكننا تسميتها، من باب الاختزال المفيد بالخيال العلمي: حيث خاضت طبيعة العالم تحوّلات جمّة، وغدت تلك الطبيعة تكنولوجيّة الطابع بصورة غريبة. في هذه القصص التي يجري أحداث العديد منها في نسخة محرّفة من "بالم سبرينغز" الأميركية، يجد القارئ منحوتات صوتيّة، وزهوراً مغنّية، بين عجائب أخرى. أما في الحقبة الثانية، فإنّ التعديلات التي كان بالارد يستمتع بإدخالها على العالم الطبيعي، صارت أوسع نطاقاً: فقد أصبحت تؤثر على شروط الكينونة نفسها: صارت مادّة عمله تتكوّن من الزمان والمكان. وفي الحقبة الثالثة، غدت مخيّلته أكثر فأكثر نزوعاً نحو نهاية العالم، فأضحت مفعمة برؤى الكوارث البيئية. وجميع هذه الحقب الممتدّة من العام 1956 إلى العام 1992 تحتوي على توليف مكثّف ومحموم. وفي مرحلة ما من نهاية الستينات من القرن الماضي ثمة حقبة جديدة وأخيرة: حيث تقع التعديلات الكونيّة في جوّ من الحداثة المتأخّرة، مع بروز اقتصاد الكمبيوتر، والإرهاب والسياسات الدكتاتورية، والبورنوغرافيّة الصريحة. وهذا المنظر الطبيعيّ هو الذي شكّل الحقبة الأخيرة والأطول ضمن قصص بالارد، والتي نرى فيها نزلاً مشهورة متهدّمة، ورحلات إلى الفضاء ومحاولات اغتيال.

بكلمات أخرى، تشكّل قصص بالارد كتلة متكاملة لا يشابهها شيء مما كتب في الأدب البريطاني في القرن العشرين. وهذه الكتلة المتكاملة فريدة من نوعها.

2

في مقابلة صحافية أجراها جورج ماكبث مع بالارد في العام 1967، حاول هذا الأخير أن يعرّف الفارق بين كتاباته وكتابات معاصريه. فيقول: "إن السواد الأعظم مما لا يزال يكتب، هو استعاديّ بطبيعته. فهو مهتمّ بأصول التجربة، والسلوك، وبتطوّر الشخصية على مرّ فترة مديدة من الزمن. وهو يفسّر الحاضر بلغة الماضي، ويستخدم التقنيات السردية، عبر السرد الخطّي الذي تظهر فيه الأحداث إلى هذا الحدّ أو ذاك من خلال التسلسل الزمني الذي يتوافق معها. أما حين يلتفت المرء إلى الحاضر - ما أشعر أنني قمت به في القصص التي كتبتها هو إعادة اكتشاف الحاضر بنفسي - فأعتقد أنّ الكاتب يحتاج إلى تقنية غير متّصلة زمنياً، ببساطة لأنّ حياتنا اليوم لا تعاش وفقاً للنمط الخطّي المتّصل. فهي أميل إلى الكمّ أكثر من السابق؛ دفق من الأحداث العشوائية التي تقع".

تتمتّع هذه النظرية الضخمة بقدر كبير من السحر، لكنني لست واثقاً من صحّتها. أو على الأقلّ، قد تكون هذه النظرية صحيحة، لكنها مجرد خطوط عريضة مؤقّتة. فالقارئ المجتهد سيحتاج إلى التفكير في بعض التاريخ الأدبي الرصين. فقصص بالارد لا تتبع بأيّ شكل من الأشكال خيطاً واحداً مهيمناً لكتابة القصة

القصيرة، وأعني تحديداً التقليد الواقعي المتهكّم الذي أرساه كلّ من تشيخوف وموباسان. عوضاً عن ذلك، هذه قصص فيها جرعة كبيرة من الخيال والفانتازيا. أفضل القصص القصيرة، مثلما لاحظ بالارد ذات مرة، هي قصص "بورخيس وراي برادبوري وإدغار ألن بو". وبالمثل، فإنّ قصصه تصوّر عوالم تمتدّ إلى ما هو أبعد من حدودها الطبيعية. لكنّ إيجاد اسم لهذا التقليد ليس بالحلّ الأمثل أيضاً. كتب إيتالو كالفينو ذات مرة مقالة عن الأدب الفانتازي، وعرض التعريف التالي لفلسفة هذا الأدب الكامنة:

"إن إشكالية واقع ما نراه - سواء أكان ما نراه الأمور الاستثنائية التي قد تكون مجرد هلوسات من إنتاج عقولنا، أو الأشياء الاعتيادية، التي ربما تخفي تحت المظاهر الأكثر ابتذالاً، طبيعة ثانية أكثر إثارة للقلق، وأكثر غموضاً ورعباً - هي جوهر الأدب الفانتازي، الذي يكمن أعظم تأثيراته في المراوحة بين مستويات الواقع المتعدّدة".

وفوراً يواجه القارئ الحصيف مشكلة. ربما بالنسبة إلى إدغار ألن بو، بكلّ تأكيد قد يكون هذا تعريفاً صالحاً. لكنه لا يساعد



البتة على التفكير في عوالم بالارد المبتدعة. وحينئذ ربما ينبغي أن يتوقف ذلك القارئ المثالي عن العموميّات ويفكّر بمثال مخصو ص.

3

تحمل إحدى أعظم قصص بالارد عنوان "أصوات الزمن". وأسلوب هذه القصة ليس بأسلوب الطليعة الأدبية المعتادة. فصفحاتها الأولى تتضمّن حواراً يسهل نسبه إلى الشكلية المستنزفة (سأله: كيف تمضي وقتك يا روبرت؟ أما زلت تذهب إلى مختبر ويتبي؟"). بالحكم من الأسلوبيّة، يبدو النمط هو النمط الاعتيادي للواقعية المستهلكة ("من خلف منضدته، ابتسم بودّ لباورز، متسائلاً عما يقوله له"). ومع ذلك، فإنّ القارئ الذي يبحث عن قصص معتادة وخلفية قصصية مألوفة سرعان ما سيجد أنّ المنظورات السردية التقليدية قد تبدّلت بصورة خفيّة. بعض أسماء الشخصيات غريب، مثل كالدرن وكوما. في حين أن القصة الخلفيّة التي يشار إليها وهذه إحدى تقنيات بالارد الدائمة، مليئة بالغموض: ليس فقط التفاصيل المعزولة عن أيّ سياق ("معدّات التنقيب عن الذهب المهجورة قبل ثمانين عاماً")، لكنْ أيضاً الدقّة الصريحة للمفردات، مثل "أبراج الكاميرات" الغريبة، و"الطبقات الزجاجية المتعدّدة"، وتعقيد التعابير العلمية التي تتجاوز الافتراض الاعتباري لمعارف القارئ المعتادة في حياته اليومية "ما حدث هو أنّ شبكة الجينات البروتينية كانت تولّد الطاقة بالطريقة التي يجمع فيها أيّ نسيج الطاقة بفعل الاهتزاز...".

إنه مستقبل يمكن أن يكون حاضراً أيضاً؛ فكلّ شيء مشوّش ومعنى القصة يكمن في سبب هذا التشوّش. الحبكة المباشرة تبدو متمحورة حول الاكتشافات الغريبة التي كان ويتبي عالم الأحياء، يقوم بها في مجال تفعيل الجينات الصامتة. زميله باورز، يحتضر، وفي الوقت المتبقّي له يحاول أن يفهم دلالات تجارب ويتبي، حيث المستقبل الخامد للعضو يبعث فيه الحياة. ويبدو أنّ الجواب متضمّن في عمل غريب قام به ويتبي في الصيف الذي سبق انتحاره: "وبتلك الأثلام الغريبة التي حفرها عالم الأحياء، بصورة عشوائية على ما يبدو، على أرضيّة حوض السباحة الفارغ، بعمق ثلاثة سنتيمترات وطول ثمانية أمتار، والتي تتشابك على نحو يشبه رسم الأحرف الصينية". في نهاية المطاف يقرر باورز بناء نسخة من رسم ويتبي، في الخرسانة، في وسط بحيرة مالحة. حين تنتهي يتبيّن أنها ماندالا تمثّل رسماً مصغّراً للكون. ويمشي باورز إلى وسطها، "في السماء فوقه، سمع صوت النجوم؛ مليون صوت كوني تحتشد في السماء من أفق إلى آخر، في قبّة زمنية حقيقية ".

ذلك أنّ ثيمة هذه القصة هي الإنتروبيا أو القصور. وبالتالي فإنّ منظورها لا يتوقّف عند قصور الجسد البشري، بل أيضاً النجوم المحتضرة، والكوكب المحتضر. ولهذا السبب تمثّل الماندالا الغريبة أساس هذه القصة. بينما يحتضر باورز فإنّ "صورة الماندالا، مثل ساعة كونية، ظلت ثابتة أمام ناظريه".

4

لا غرو إذن أن يشعر بالارد أنه يكتب أبعد من المنظور النفسي الاستعادي المعتاد. ضمن قائمة كتبه المفضلة، ثمة سوابق أدبيه متوقعة له، مثل القصص القصيرة لهمينغواي، وأليس في أرض العجائب، والغذاء العاري؛ لكنّ ثمة مصدرين يبرزان بسبب تجريديتهما الغريبة: تسجيلات قمرة القيادة المستخلصة من صناديق الطائرات السوداء ودليل هاتف لوس أنجلس. فقد كتب ذات مرة أنّ ذلك الدليل هو الكتاب الوحيد الذي سرقه، ثم أضاف: "اللافت في هذا الدليل هو الصورة التي يقدّمها عن الحياة الحقيقية في لوس أنجلس، وهي صورة مختلفة تماماً عن العالم المبهرج المتمثل في عروض الأفلام الافتتاحية والنجوم والمخرجين. ثمة محللون نفسيون مدرجون في الدليل يفوق عددهم السبّاكين، ومكاتب متخصصة بالمواعدة أكثر من الأطباء، وصالونات للاعتناء بكلاب البودلز أكثر من الأطباء البيطريين. مثلما توفّر الإعلانات المبوّبة في الصحف صورة عن القراء، فإن دليل الهاتف في أيّ مدينة كبرى يوفر صورة عن داخلها الحقيقي. دليل لوس أنجلس أغنى من حيث التجربة الإنسانية من كل روايات بلزاك".

ما هي الشخصية؟ أو ما هو الدافع؟ ما زالت الدوافع البشرية الاعتيادية موجودة في قصص بالارد، إنما فقط كحنين ودائماً في الخلفية، مثل النساك أو المدن الجبلية في المناظر الطبيعية القديمة. وسبب هذا الإقصاء هو ظاهرة أطلق عليها بالارد اسم موت التعاطف. فالقرن العشرون خلق فظاعات على نطاق واسع، ليس فقط هيروشيما والهولوكوست، بل أيضاً عوالم الكمبيوترات الافتراضية والمشاريع المالية الضخمة، مما جعل الفئات الإنسانية القديمة غير ذات شأن. وليس مهماً الجدل حول صوابية هذه النظرية. فالمهم أنها سمحت لبالارد باختراع سرديات ذات

أصالة مذهلة. في نثره التقليدي بصورة غريبة، وصف كيف تبدو الشخصية عندما تختفي كلّ الشكليات التقليدية.

بدلاً من المواضيع، لدى بالارد منظومة من المجازات المتكرّرة. وهكذا في "أصوات الزمن"، يكتشف القارئ نسخاً معاداً الشغل عليها من قصص سابقة: الهوس بالصوت والأمواج الصوتية الذي نجده أيضاً في "ابتسامات فينوس" أو في "جمع قمامة الضوضاء"؛ الكواكب الجديدة في "أرض الانتظار"، الأرق في "المطبق 69". ولكنْ في كلّ حالة من هذه الحالات، يعاد ترتيب المجازات لخلق قصة أصلية جديدة. يمكن تسمية هذه المنظومة بالأسطورية، لكنني أعتقد أن الحقيقة أغرب من ذلك. ربما يكون أكثر دقة القول: أساس السرد السابق كان الذات المعزولة وغراباتها المتعدّدة المتأرجحة بين السياسة والأنانية، أما في قصص بالارد فيتبيّن أن الأبطال أكبر بكثير من ذلك فهم يجسّدون الإكراهات المستحيلة والمتجاهلة للمجتمع، أو البيئة.

ذلك أنّه هكذا، بحسب إعادة التعريف الخاصة ببالارد، تعيش الذات المعاصرة اليوم: دوماً ضائعة وسط قطيع أو حشد، ولهذا السبب فإنّ مقارنته مع بورخيس أو كافكا أو إدغار ألن بو ليست مفيدة تماماً. ذلك أنّ نسيج كتابته أكثر معاصرة بصورة متعمّدة منهما، وبالتالي فإنه مطعّم دوماً بإيقاع متهكّم يكاد لا يُرى. وقد اشتهر عنه زعمه أنه لا يكتب عن المستقبل بل عن "الحاضر الرؤيوي"، وإلحاح تلك اللحظة الراهنة هو ما يجعل كتاباته الميتافيزيقية مثيرة للاضطراب. أفكّر أحياناً أنه لو كان يشبه أيّ كاتب آخر، فهو الرؤيوي العظيم جول فيرن. فعند الكاتبين تجد أنّ المتطوّر والحديث، من غواصات ومركبات فضائية، وأشعّة سينية، ونظرية الجينات، يتألّق بدلالة أكبر بكثير وأكثر شؤماً.

كلّ كاتب روائي أو قصصي يخترع الأمكنة التي يصفها، سواء أكانت ظاهرياً حقيقية أم لا. "لقد استغرقني الأمر أربعين عاماً لكي أخترع روسيا وأوروبا الغربية"، يكتب نابوكوف في كلمته الختامية لرواية لوليتا، "والآن واجهتني مشكلة اختراع أميركا". وبالارد هو أحد مخترعي الأمكنة العظام. فهذا المحلل الشرس للنظام التوتاليتاري، كان أحد الخبراء بالطبيعة التوتاليتارية للسرد: كيف تفرض تلك الطبيعة شروطها الخاصة بسهولة. بصورة مستبدّة يخترع بالارد اختصارات كلامية أو يشوّه المفردات، وهي تقنية واضحة تماماً في أول قصة في المجموعة "بريما بيلادونا": " كان قبل مجيئه إلى فرميليون ساندز، أميناً في معهد موسيقى الحديقة الملكية للنباتات - كيو، الذي شهد زراعة أولى الزهور الصائتات..." لكنّ نجاحه في اختراع الأمكنة صادم للغاية لأنه دائماً، بالتوازي مع ذلك، يصف سكننا نحن. إنه كاتب للدافع الجماعي، وللشخصية الجمعية، تحديداً لأنّ الوجود في القرن العشرين كان في طور تحويل نفسه إلى فضاءات أكبر: ليس فقط ظروف الطبيعة العامّة، بل أيضاً غيوم الإعلانات المنتشرة، وسوق الأسهم، والواقع الافتراضي. إنه الواصف العظيم للمرجات في عصرنا، وللسدود والمساحات في الفضاء التجريدي الذي يشكّل الضواحي الشاسعة. مثل هذا التجريد اليومي، الذي تغيب فيه أيّ تفاصيل، هو موضع بالارد المفضّل، سواء أكان متجسّداً في واجهة بحريّة خرسانية مع أشجار البلميط، أو في كوكب آخر، أو في مختبرات المستقبل حيث التطوّر التكنولوجي.

من المهم الإشارة أيضاً إلى أنّه رغم عالمية المكان في قصصه، من الشقق في كاليفورنيا إلى كان الفرنسية، فإنّ الموقع الحقيقي هو دوماً بريطانيا على نحو ما. فكّر فحسب في "أصوات الزمن": تلك الفوضى كونية بالطبع، لكنها أيضاً الفوضى التي اكتشفها بالارد في ضواحي ما بعد الحرب العالمية في إمبراطورية ميتة. بريطانيا في واقع الأمر، كانت أكثر بلد حداثي على وجه الأرض، تحديداً لأنها كانت قائدة العالم في القصور، وبالتالي قائدة مشاعر الغيرة المكبوتة، والحقد، والكآبة والغروب والأبنية الخرسانية. الديستوبيا! لتراها ليس عليك سوى أن تنظر حولك: بين الجسور ومرائب السيارات ذات الطوابق المتعدّدة تحت المطر.

في قصصه الأخيرة، بات هذا الشكل الغريب من السياسات الرؤيوية، أوضح فأوضح، منتجاً الروايات الأخيرة، بعيداً من التسلسل الزمني في هذه المجموعة: دراسته للواقع الفائق في "ليالي الكوكايين" و"كان الخارقة"، ثم الظلمة البورجوازية في "أهل الألفية" و"وصول الرب". ومع هذا تحقّقت نقلة تقنية تمثّلت في اهتمام الكاتب التدريجي بنحت المفردات الذي ميّز قصصه المبكرة، ليصبح لديه اهتمام أصرح بالتحريفات اللسانية الثقافية العامة. أصبح بالارد مقاول السجلات الرسمية: قصة يمكن أن تكون تمريناً بسيطاً على الأسلوب، مثل قصة "لماذا أريد مضاجعة رونالد ريغان"، التي كتبها في 1968، بعد فترة وجيزة من انتخاب ريغان حاكماً لكاليفورنيا. القصة هي كرنفال من المفردات: الطبية، النفسية، استطلاعات الرأي، وقد حشيت بسعادة بالفانتازيا المحظورة: "وقد أُنتجت مقاطع سينمائية تظهر ريغان في ممارسات جنسية متعدّدة (أ) خلال الخطب الانتخابية (ب) في تصادم السيارات الخلفية مع سيارات عمرها عام وثلاثة أعوام (ج) مع ماسورة العادم (د) مع الأطفال الفيتناميين ضحية الاعتداءات الوحشية".

مع هذا النوع من تكتيك الصدمة، وفّر بالارد احتمالات جديدة للقصة القصيرة: أبعد من السيكولوجيا المعقّدة للنموذج التشيخوفي.

5

إذ بدلاً من ذلك، كان النظام هو موضوع بالارد: مادياً، الأماكن المدينية الواسعة وطرقاتها السريعة، وعقلياً، الداخل الشاسع للذهانية والعصابية. في قصة رونالد ريغان المذهلة، أدرك بالارد للمرة الأولى، كيف تتقاطع الانشغالات المنفصلة في تلك الحقبة، وحتى إنها متواطئة بصورة متبادلة: العوالم الافتراضية للسينما، والسياسة، والتحليل، جميعها أشكال تنمّ عن العنف نفسه. ولهذا السبب فإنّ أسلوبه الأخير أكروباتي من حيث الإيقاع. كلّ نظام مغلق كُشف عنه كنسخة من نظام آخر.

إحدى آخر القصص، "هدف الهجوم"، كتبت في 1984. كالعادة، كانت لها مسحتها من السرد ("الأحداث تجري بسرعة"). لكنْ في قصته عن محاولة الاغتيال يمكن للقارئ تمييز جميع أنماط الهوس لدى بالارد وهي تتفاعل مع بعضها البعض كأنما داخل مختبر مصغّر فائق الحداثة: الإيقاع الخارجي - بريطاني وبورجوازي - يتضمّن طاقات عنيفة، حيث العائلة المالكة، الرئاسة الأميركية والسفر عبر الفضاء هي سبل لتشفير شكل مسعور من الباثولوجيا.

لكنْ لم لا؟ الماندالا هي صورة العالم، لذا فعلى نحو ما كلّ قصة هي ماندالا أيضاً. وهو ما يعني، بحسب مقتضيات فنّ بالارد، أنّ كل قصة هي ساعة كونية أيضاً، تعدّ الدقائق عكسياً وصولاً إلى الكارثة الأخيرة.

لندن، 2014



ج. ج. بالارد

الكاتب المستكشف

إلبورو: في العديد من رواياتك، ثمة مجتمع صغير، سواء أكان مجمّعاً سكنياً فاخراً أو مربّعاً من الأبراج السكنية، يؤدّي دور العالم المصغّر الذي تستكشف من خلاله هشاشة المجتمع المتحضّر. أتعتقد أن انشغالك بالتدهور الاجتماعي، أو حتى بتوقف عملية التطوّر، ينبع من تجاربك طفلاً في معسكر الاعتقال حين رأيت رأي العين بأيّ سهولة يمكن أن يخبو التألّق الحضاري؟

بالارد: هذا صحيح، أعتقد أن تلك التجربة كان لها تأثير كبير، فكلّ من اختبر الحرب يعرف أنها تطيح بجميع الأفكار التقليدية حول العناصر التي تشكّل الواقع اليومي. فبعد تجربة الحرب لا تعود إلى طبيعتك السابقة. يشبه الأمر النجاة من حادث تحطّم طائرة؛ العالم بالنسبة إليك يتغيّر دون رجعة. هكذا الحال حين يمضي فتى في بداية مراهقته قرابة ثلاث سنوات في معسكر اعتقال، وأن يبدي اهتماماً كبيراً بالبالغين من حوله، بمن فيهم والداه، ويراهم يجرّدون من كل السلطة التي تغلّف البالغين عادة خلال تعاملهم مع الأطفال، أن يراهم يجرّدون من كلّ أشكال الدفاع عن النفس، ويفقدون شجاعتهم، ويتعرّضون للإذلال والخوف - وكنا جميعاً نشعر أنّ الحرب ستستمر إلى الأبد والربّ وحده يعلم ماذا سيحدث في مراحلها الأخيرة - هذا كله كان تعليمياً للغاية. كان فريداً، ومنحني تبصّراً هائلاً حول ما يشكل السلوك البشري.

إلبورو: كتبت سابقاً أنك استلهمت المنظر الطبيعي حتى في روايتك الأولى "العالم الغارق"، التي تصوّر لندن وقد اجتاحها الطوفان في القرن الحادي والعشرين، من ذكرياتك عن شنغهاي. فهلاّ أخبرتنا قليلاً كيف أنك، وبعد أن استكشفت طفولتك بصورة غير مباشرة في أعمال الخيال العلمي التي كتبتها، كتبت عنها بصورة مباشرة في "إمبراطورية الشمس"؟

بالارد: لطالما أزمعت للكتابة عن تجاربي خلال الحرب العالمية الثانية، وعن شانغهاي تحت الاحتلال الياباني وعن المعسكر. كنت أعلم أنه حدث بالغ الأهمية، ليس لي فحسب. لكنْ حين جئت إلى إنكلترا في 1946 تعيّن عليّ مواجهة معضلة التكيف مع الحياة هنا. فإنكلترا في تلك الأيام كانت مكاناً بالغ الغرابة بالنسبة إليّ. كان هناك نظام طبقي معقّد للغاية لم أجده في شانغهاي. كانت إنكلترا مكاناً رهيباً، مثلما تعلم، عالقة في الماضي ومرهقة أشدّ الإرهاق من جرّاء الحرب. كان القول إننا انتصرنا في الحرب مجرد تعبير تقني، ففي عدّة طرق، كنا قد خسرنا الحرب. وكنا في وضع بائس اقتصادياً. وقد تعيّن عليّ التعامل مع هذا كله. وبحلول العام 1949، كان الشيوعيون قد سيطروا على الصين وعلمت أنني لن أعود إليها أبداً. فبدا لي أنه لا فائدة من الاحتفاظ بتلك الذكريات، وشعرت أنني يجب أن أتصالح مع العيش في إنكلترا. فهذا في نهاية المطاف البلد الذي تلقيت تعليمي فيه. تزوجت وبدأت حياتي المهنية ككاتب. وقد أثارت إنكلترا اهتمامي، إذ بدت لي أشبه بمنطقة كوارث. كانت موضوعاً للكتابة عنه، وكارثة في حدّ ذاتها. كنت مهتماً بالتغيير، الذي رأيته آتياً لا محالة، ورأيت أنه سيطاول كلّ شيء من متاجر السوبرماركت إلى الطيران، إلى التلفزيون والمجتمع الاستهلاكي. أذكر تفكيري في ذلك الحين، يا إلهي، هذه الأشياء ستجلب التغيير إلى إنكلترا وستكشف الطبيعة



النفسية الغريبة لهذا الشعب المعذّب.
فبدأت في كتابة الخيال العلمي، وإن كان معظم قرّاء هذا النوع الأدبي لم يعتبروني كاتب خيال علمي. اعتبروني متطفّلاً، نوعاً من الفايروسات الذي تسلّل إلى خلية الخيال العلمي، ودخل إلى نواته ودمرها. وهذا كله بينما كنت أرى أجزاء من حياتي في الصين تطفو على السطح وعلمت أنني سأكتب عنها في وقت ما.

إلبورو: درست الطب وصرّحت مرة أنّ الروائي المعاصر يجب أن يكون أشبه بالعالِم. هل ندمت يوماً على تخصّصك في الطب؟

بالارد: كنت مهتماً للغاية بالطب. تجربة التشريح طوال سنتين كانت بالغة الأهمية بالنسبة إليّ، لأسباب عديدة. أعتقد بالفعل أنّ على الروائيين أن يكونوا مثل العلماء الذين يشرّحون الجيف. وكنت أرغب في ممارسة الطب لكنّ الدافع للكتابة كان طاغياً. عرفت من أصدقاء لي كانوا يسبقونني بعام أو اثنين في دراسة الطب، أنك ما إن تعمل في مشفى لندني أو تصبح طبيباً ممارساً فإن ضغط العمل عظيم للغاية. ما كنت سأحظى بالوقت للكتابة، وحافز الكتابة كان هو الطاغي بكلّ بساطة.

إلبورو: أتعتقد أنّ هناك هدفاً أخلاقياً لما تكتبه؟

بالارد: لست واثقاً من ذلك. أرى نفسي أقرب إلى المحقّق الاستقصائي أو الكشافة الذي يُرسل ليتبيّن ما إذا كانت المياه قابلة للشرب أم لا.

إلبورو: ككشافة أو كمحقّق كنت نافذ البصيرة، فمعروف أنك تنبأت برئاسة ريغان في "معرض الفظاعات" وقد لاحظت أنّ أحد المعلِّقين أشار إلى "العالم الغارق" بعد كارثة نيو أورلينز. هل قلقت يوماً من أنك قد تكون نافذ البصيرة أكثر مما ينبغي؟

بالارد: فلنضع الأمر كالتالي: محقّق ونظام إنذار مبكر. أفترض أنّ أحد الأمور التي تعلمتها من تجربتي خلال الحرب، هو أن الواقع منصة مسرحية. الواقع الذي تأخذه كأحد المسلمات، الحياة المريحة من يوم إلى آخر، المدرسة، المنزل حيث يعيش المرء، الشوارع المألوفة وكلّ هذه الأمور، الرحلات إلى أحواض السباحة والسينما، هذه جميعها تشكّل منصة مسرحية يمكن تفكيكها بين عشية وضحاها، وهو ما حدث حقاً عندما احتلت اليابان شانغهاي وقلبت حياتنا رأساً على عقب. أعتقد أنّ تلك التجربة تركتني مع عين متشككة للغاية أنظر من خلالها حتى إلى أماكن مستقرة مثل الضواحي الإنكليزية حيث أعيش حالياً. لا شيء آمن مثلما نحب أن نعتقد. وليس بالضرورة أن نأخذ مثال إعصار كاترينا ونيو أورلينز، فهو ينطبق على كل شيء. جزء كبير من عملي السردي يحاول تحليل ما يجري من حولنا وإن كنا مختلفين عن الكائنات المتحضّرة التي نتخيل أننا ننتمي إليها. أعتقد أنّ هذا يصحّ على كل ما كتبت. فالروح الاستقصائية تشكّل حقاً جميع رواياتي.

أجرى الحوار: ترافيس إلبورو



ج. ج. بالارد
ألف كلمة في اليوم

بينيت: أكنت تعرف دوماً أنك ستصبح كاتباً؟

بالارد: أجل. في طفولتي كنت أكتب باستمرار. أعتقد أنه كان لديّ نوع من الميل الفطري إلى الكتابة بسبب ما حصل في مدرستي بشانغهاي: حين كنت في الثامنة أو التاسعة عوقبت بنسخ كتاب. كان الكتاب الذي عوقبت بنسخه بعنوان "وستووارد هو"، وبينما عكفت على نسخه، لاحظت أنه يتحدث عن الإمبراطورية الإسبانية والقراصنة وما شابه ذلك، وأنه سيكون من الأسهل بكثير بالنسبة إليّ أن أختلق الأحداث. وهو ما فعلته منذ ذلك الحين. مرّة، حين سلّمت الصفحات المنسوخة، طلب مني المعلّم أن أقرأها ثم قال لي: "بالارد، في المرة المقبلة التي تعاقب بالنسخ، لا تختر روايات رديئة. اختر إحدى الكلاسيكيات"، فأدركت أنه لديّ فطرة الكتابة، وواصلت كتابة القصص، ثم أخيراً الخيال العلمي في منتصف الخمسينات من القرن الماضي، وصرت كاتباً محترفاً.

بينيت: كيف أثّرت عليك تجربة الاعتقال في معسكر بشانغهاي خلال الحرب العالمية الثانية؟

بالارد: كان لها تأثير هائل. فشانغهاي خلال الحرب العالمية الثانية وفترة الاعتقال في معسكر ياباني، كانت نوعاً مّا نسخة قصوى من الحياة الاعتيادية. وقد اختبرت أموراً كثيرة لم يختبرها أطفالي على سبيل المثال. كان العيش في معسكر طوال ثلاث سنوات أشبه بالعيش في حيّ صفيح ضخم. كنت أعيش في واقع الأمر نوعاً من الحياة التي يعيشها اللاجئون اليوم في أفريقيا والشرق الأوسط: اكتظاظ شديد، ونقص شديد في الطعام. كما رأيت البالغين حولي يرزحون تحت ضغط هائل، وهو أمر لا يعيشه معظم الأطفال في أيامنا هذه. رأيت مدينة محتلة، وجنود العدو في الشوارع، والدبابات تزمجر هنا وهناك، والقصف وسائر هذه الأمور. كان عالماً متطرّفاً للغاية. وأعتقد أنه يغذّي المخيلة. الأمر أشبه بأن تكون في حادث اصطدام طائرة، وإن خرجت منه حياً، فلن تنساه في حياتك.

بينيت: هل عدت يوماً إلى الصين؟

بالارد: أجل، في العام 1991، بعد خمسة وأربعين عاماً من مغادرتها. كانت عودتي إلى مكان طفولتي غريبة للغاية، مثل السفر عبر الزمن. كان ثمة عدد هائل من ناطحات السحاب بالطبع، لكنْ على مستوى الشارع، كان بيت العائلة ما زال قائماً والمعسكر كذلك والذي تحوّل إلى مدرسة. كان الأمر غريباً للغاية.

بينيت: بعد الحرب عدت إلى لندن وسعيت إلى حياة إنكليزية مختلفة تماماً، فدرست الطب في كامبريدج لعامين، ثم قمت بأعمال عدة مثل كتابة الإعلانات وحمالاً في سوق كوفنت غاردن للخضار. ما الذي أضافه نمط الحياة هذا إلى كتابتك؟

بالارد: على الأرجح أنّ تجاربي في الحرب زرعت فيّ الحاجة لكي أكتشف، إن استطعت، ما الخلل في العالم، لمَ البشر منشغلون إلى هذا الحدّ بقتل بعضهم البعض، لمَ هناك الكثير من القسوة؟ كنت مهتماً بالطب، وفكرت بأن أغدو طبيباً، فدرست الطب وبعد سنتين اكتفيت من ذلك. عرفت أنني يجب أن أكون كاتباً. كتبت الخيال العلمي في البداية لأنني لم أرد كتابة رواية تنتمي إلى مدينة هامستيد، والأمر العظيم في الخيال العلمي أنه لا أحد فيه يعيش في هامستيد. كما أنّ الخيال العلمي يتعلّق بالتغيير، وكنت مهتماً بذلك لأن إنكلترا في الخمسينات كانت قد بدأت تتغير، أصبحت هناك سيارات ومحطات تلفزة ورحلات طيران، أي أنّ المجتمع الاستهلاكي وصل، وكانت إنكلترا تتغيّر بصورة جذرية. أردت الكتابة عن التغيير.

بينيت: من الكتاب والفنانون الذين أثّروا فيك أكثر من سواهم؟

بالارد: غراهام غرين كان له تأثير كبير عليّ، وكافكا والرسامون السرياليون، لأنهم كانوا يرسمون ما أسميه "الفضاء الداخلي". كتابتي لم تكن تدور حول

الفضاء الخارجي بل التغيير النفسي، الفضاء النفسي.

بينيت: يركز سردك على ما سيحدث في مجتمع معين. ما نوع أحداث الحياة الحقيقية التي تلهمك كتابة رواية؟

بالارد: أشعر في عظامي بأن أمراً غريباً يحدث، وأستكشفه من خلال كتابة رواية، من خلال محاولة العثور على المنطق اللاواعي الذي يجري تحت السطح والبحث عن الصلات الخفيّة. كأنّ هناك أضواء غريبة، وأنا أبحث عن الأسلاك وعن علبة المنصهرات.

بينيت: خلال الأربعين عاماً ونيف التي عشتها في إنكلترا، تحول منزلك في شيبرتون من مثال ريفي إلى ضاحية لمطار لندن. ربما من غير المفاجئ أن كتابك مليء بالمناظر الطبيعية المستلهمة من شعور الاغتراب في الضواحي؟

بالارد: هذا صحيح. أنا مفتون بالطبيعة النفسية للمجتمعات المسوّرة، وبإنكلترا الواقعة على تخوم الطريق السريع أم 25. وليس إنكلترا الأصيلة أو لندن التراثية، بل مرائب الحافلات والسكن المشترك، وكاميرات المراقبة والمطارات، والكثير من السيناريوهات الكئيبة التي تخيلتها صارت واقعاً. حين ننظر إلى الثلاثين عاماً الماضية، فإنّ العنف عديم المعنى صار أمراً شديد الشيوع: الناس الذين يدخلون إلى سوبرماركت ويشرعون في إطلاق النار عشوائياً، أعمال العنف مثل قتل الصحافية جيل داندو، أو حتى التفجيرات الفظيعة الأخيرة في مدريد. لسنا متأكّدين من أن أياً من الأشخاص الذين يرتكبون هذه الفظاعات لديهم أيّ مبرر، حتى في عقولهم هم. قد يكون العنف من أجل العنف. وهذا خطر لأنك لا تستطيع التنبؤ به. ربما الناس ضجرون للغاية والحياة المعاصرة فارغة تماماً فيشعرون بالحاجة إلى إلقاء قنبلة أو قتل شخص مّا لكي يشعروا بأنهم على قيد الحياة.

بينيت: أنت معروف بأنك رجل عائلي. هل هناك كتّاب أو فنانون آخرون في عائلتك؟

بالارد: لدي ثلاثة أولاد وأربعة أحفاد أعتزّ بهم كلّ الاعتزاز. أراهم كثيراً وعائلتي لطالما كانت مهمة بالنسبة إليّ. توفيت زوجتي قبل زمن طويل، في 1964، فتولّيت تربية أولادي بنفسي.

بينيت: كيف تنظم وقتك؟ هل تكتب وفقاً لجدول زمني؟

بالارد: أجل. ما لم تكن منضبطاً، فسينتهي بك الأمر مع العديد من زجاجات النبيذ الفارغة. طوال حياتي المهنية أكتب ألف كلمة في اليوم، حتى لو كنت أعاني من تأثيرات ما بعد الشراب. يجب أن تضبط نفسك إن كنت كاتباً محترفاً. ليس من طريقة أخرى.

بينيت: في العام 2003 رفضت لقب "القائد"، لماذا؟

بالارد: (يضحك). لو كنت أستطيع تسمية نفسي القائد بالارد، لكنت قبلت. أعتقد أن هناك مبالغة في تقدير مثل هذه الأمور.

أجرت الحوار: فانورا بينيت




ملف
ملف قصصي
ج.ج. بالارد




ميزان السّاعة

لم أكن وزوجتي نشاهد المسرحية باهتمام، حين لاحظت الكبوة للمرّة الأولى.

كنت مستلقياً قبالة المدفئة أحلّ الكلمات المتقاطعة، متفكّراً بهدوء بالكلمة في الخانة 17 عمودي ("يشار إليه بالساعات القديمة - 5 + 5 أحرف") في حين انهمكت هيلين بخياطة حاشية ثوب قديم.

عندما نظرت أخيراً إلى التلفزيون كان الممثل الثالث، وهو شاب أجشّ الصوت قويّ البنية مربّع الفك غليظ الرقبة، يتقدّم بصورة رجولية على طرف الشاشة. كانت مسرحية "أبنائي، أبنائي" وهي إحدى المسرحيات الميلودرامية التي تعرضها القناة الثانية مساء الخميس خلال أشهر الشتاء، وقد مضت ساعة على عرضها؛ وقد وصلنا إلى نقطة الكبوة تلك في لحظة ما من الفصل الثالث، المشهد الثالث، عندما يعلم المزارع المسنّ أنّ أولاده ما عادوا يحترمونه. لا بدّ من أنّ المسرحية بأسرها كانت مسجّلة، وقد بدا من الطريف للغاية العودة ربع ساعة بالزمن، من المونولوغ الحزين للرجل إلى مشهد المواجهة حينما يقوم الابن الأكبر بالضرب على صدره مستدعياً الرموز العظيمة. في مكان ما، لا بدّ من أنّ ثمة مهندس إرسال سيخسر وظيفته بسبب هذه الغلطة.

قلت لهيلين: "لقد تداخلت البكرات لديهم، هنا حيث بدأنا بالمشاهدة".

نظرت إلى الشاشة: "أحقاً؟ لم أكن أشاهد. انقر على الجهاز".

"تريّثي وسترين. بعد قليل سيبدأون بالاعتذار".

حدّقت هيلين بالشاشة: "لا أظنّ أننا رأينا هذا المشهد، إنّي واثقة تماماً من ذلك".

هززت كتفي وعدت إلى العمود السابع عشر رأسي، مفكّراً دونما تركيز بالساعات الرمليّة والشمسيّة والمائيّة. كان المشهد لا يزال مستمرّاً؛ أصرّ الشيخ على موقفه، وأخذ يصرخ بيأس بين اللفت: "أماه". لا بدّ من أنّ الأستوديو قرّر إعادة عرض المشهد والتظاهر بأنّ أحداً لم يلاحظ الخلل. ومع ذلك فهم متأخّرون ربع ساعة عن موعد البرمجة.

بعد عشر دقائق تكرّر الأمر.

جلست مستقيماً، وقلت ببطء: "هذا غريب، ألم يتنبّهوا بعد للمشكلة؟ لا يعقل أن يكونوا جميعاً نائمين".

حوّلت هيلين نظرها نحوي من سلة الإبر: "ما الخطب؟ أثمة خلل ما في التلفزيون؟".

"ظننتك تشاهدين. قلت لك إننا رأينا هذا من قبل. إنهم يعيدونه الآن للمرّة الثالثة".

أصرّت: "هذا غير صحيح، إنني واثقة من أنهم لا يفعلون ذلك. لا بدّ من أنك قرأت الكتاب".

"العياذ بالله"، قلت ورحت أحدّق بالشاشة. في أيّ لحظة، سيظهر مذيع كان منكبّاً على تناول شطيرة، ويغمغم معتذراً للمشاهدين. لستُ واحداً من أولئك الذين يهرعون إلى هواتفهم كلما أساء مذيع لفظ "علم الأرصاد الجوية"، لكنني عرفت هذه المرّة أنّ آلاف المشاهدين سيشعرون أنّ من واجبهم إغراق القناة بالاتصالات طوال الليل. وسيكون الحادث ضربة حظ لأيّ ممثل كوميديّ صاعد يظهر الآن على شاشة قناة منافسة.

"أتمانعين إن غيّرتُ البرنامج، لأرى إن كان يُعرض شيء آخر؟".

"لا تفعل. هذا أهم مشهد في المسرحية. سوف تفسده".

"عزيزتي، أنت لا تشاهدين حتى. سأعود له بسرعة، أعدك بذلك".

على القناة الخامسة كانت هناك مائدة مستديرة تضمّ ثلاثة أساتذة جامعيين وفتاة استعراض، وكانوا جميعاً يحدّقون بإناء رومانيّ، بينما يثرثر مقدّم البرنامج بصوته الرصين الشبيه بصوت محاضري جامعة أوكسفورد حول الحظّ والخيارات وما شابه ذلك. وقد بدا الأساتذة الجامعيون مرتبكين، أما الفتاة فبدا أنها تعرف بالضبط ما في داخل الإناء لكنها لا تجرؤ على تسميته.

أما أستوديو القناة التاسعة فكان يضجّ بالضحك بينما المذيع يمنح سيارة رياضية لامرأة ضخمة تعتمر قبعة عريضة. وقد أشاحت المرأة بعصبية وجهها عن الكاميرا وأخذت تنظر بذهول إلى السيارة. فتح مقدّم البرنامج باب السيارة لها وكنت أتساءل ما إذا كانت

ستهمّ في ركوبها حين قاطعت هيلين حبل أفكاري: "هاري، لا تكن فظاً. إنك تعبث فحسب".

عدت إلى المسرحية على القناة الثانية. لا يزال المشهد الختامي نفسه.

"شاهديه الآن".

كانت عادة ما تتابع العرض في الإعادة الثالثة.

"ضعي من يدك هذه الإبرة، هذا الأمر يوتّرني. يا إلهي لقد حفظتُ المشهد عن ظهر قلب".

"صه! ألا يمكنك التوقّف عن الكلام؟".

أشعلت سيجارة واستلقيت على الكنبة، ورحت أنتظر. يجب أن يكون الاعتذار، على أقلّ تقدير، مهيباً. عرضان وهميان مقابل مائة باوند لكلّ دقيقة يساويان مبلغاً محترماً من مال الإعلانات الذي خسرته القناة.

شارف المشهد على الانتهاء؛ أطرق الشيخ ناظراً إلى جزمته، وكان وقت الغسق تقريباً.

وها نحن نعود من حيث بدأنا.

هببت واقفاً وصرخت صرخة قوية جعلت بعض الغبش يزول عن الشاشة: "مستحيل! هذا لا يعقل".



حافظت هيلين على هدوئها: "لم أكن أعرف أنك تحبّ هذا النوع من المسرحيات، لم تكن تعجبك بالمرّة"، ألقت نظرة سريعة على الشاشة ثم عادت إلى الخياطة.

نظرت إليها بارتياب. لو حدث هذا قبل مليون سنة، لخرجت مولولاً من الكهف وألقيت نفسي بسرور تحت أوّل ديناصور أصادفه. لكنّ الزمن لم يقلّل على أيّ حال من المخاطر التي تحيق بالزوج الجسور.

شرحت لها بأناة أداري بها انزعاجي: "حبيبتي، ما لم تلاحظي ذلك، فإنهم يعيدون هذا المشهد للمرّة الرابعة".

قالت هيلين متشكّكة: "الرابعة؟ هل يكرّرونه؟".

تخيّلت أستوديو يعجّ بالمذيعين والفنيين الغائبين عن الوعي فوق الميكروفونات والصمّامات الإلكترونية، بينما يقوم جهاز عرض آلي بإعادة البكرة نفسها مرّة بعد مرّة. أمر غريب لكنه بعيد الاحتمال. كان ثمة مراقبون ونقاد ووكلاء أدبيون ورعاة إعلانيون وبكلّ تأكيد ثمة أيضاً كاتب العمل نفسه الذي يزن بدقّة كلّ دقيقة وكلّ سطر. لا بدّ من أنه سيكون لدى هؤلاء جميعاً الكثير ليقولوه في صحف الغد.

قالت هيلين: "اهدأ وكفّ عن التململ، أفقدتَ أعصابك؟".

كنت مشغولاً بالبحث خلف الوسائد المحيطة بي وتحت الكنبة على طول السجادة.

"سيجارتي، لا بدّ من أنني رميتها في المدفئة، لا أظنّ أنني أوقعتها". عدت إلى الشاشة وقلبت القناة إلى برنامج الجوائز، ولاحظت أنّ الساعة هي التاسعة وثلاث دقائق، وقرّرت العودة إلى القناة الثانية عند التاسعة وخمس عشرة دقيقة. عندما يعرضون تفسيراً لما جرى، فسأرغب في سماعه.

قالت هيلين: "حسبتك مستمتعاً بالمسرحية، لماذا حوّلت عنها؟".

رددت عليها بالتجهم المعتاد في شقّتنا وأسندت ظهري على الوسائد.

كانت المرأة الضخمة ما زالت أمام الكاميرات، تشقّ طريقها عبر سلسلة متصاعدة من الأسئلة المتعلّقة بفنّ الطبخ. وكان الجمهور هادئاً لكنّ التوتر بدأ يتزايد. في النهاية أجابت عن سؤال الجائزة الكبرى وهدر الجمهور قافزاً عن المقاعد كالمجانين. قادها المضيف إلى سيارة رياضية أخرى على الطرف المقابل من المسرح.

قلت لهيلين: "ستمتلك أسطولاً منها عما قريب"، فأشاحت بيديها وبصورة غريبة أخفضت حافة قبعتها، مبتسمة بعصبية وحرج. كانت بادرة مألوفة بصورة غريبة.

قفزت واقفاً وعدت إلى القناة الخامسة. كان الجالسون إلى الطاولة المستديرة ما زالوا يحملقون في الإناء. ثم بدأت أدرك ما الذي يحدث.

البرامج الثلاث تعيد نفسها.

خاطبت هيلين وظهري مدار لها: "هلا أحضرت لي كأساً من الويسكي بالصودا؟".

"ما الأمر؟ أثمة تصلّب في ظهرك؟".

"بسرعة، بسرعة!"، فرقعت بأصابعي.

"مهلاً"، نهضت وذهبت إلى خزانة المشروبات.

تفقّدت الوقت ووجدت أنها التاسعة واثنتا عشرة دقيقة. ثم عدت إلى المسرحية وركّزت على الشاشة.

عادت هيلين ووضعت شيئاً ما على طرف المنضدة.

"تفضّل. أأنت على ما يرام؟".

حين حصلت الكبوة مجدّداً ظننت أنني جاهز لها، لكنّ المفاجأة كان من شأنها أن تفقدني صوابي. وجدت نفسي ممدّداً أرضاً بجوار الكنبة. وكان أوّل ما فعلته أنني سعيت لتناول كأس الويسكي.

"أين وضعته؟".

"ما هو؟".

"كأس الويسكي. لقد أحضرته لي قبل دقيقتين. كان على المنضدة".

أجابتني بلطف: "لقد كنت تحلم". ثم عادت إلى مشاهدة المسرحية.

ذهبت إلى المطبخ ووجدت القنينة. ملأتُ كأساً ولاحظت أنّ الساعة المعلّقة فوق مغسلة المطبخ تشير إلى التاسعة وسبع دقائق. كانت عادة ما تكون متأخّرة بمقدار ساعة. لكنّ ساعة معصمي أشارت إلى التاسعة وخمس دقائق، وهي دائماً دقيقة. أما الساعة فوق المدفئة في الردهة فأشارت إلى التوقيت نفسه.

قبل أن أستسلم للقلق، عليّ التيقّن مما يجري.

فتح لي مولفايني، جارنا في الطابق الأعلى، الباب حين قرعت.

"مرحباً بارتلي. أتريد فتّاحة نبيذ؟".

"لا، لا... ما الوقت الصحيح؟ ساعاتنا جنّ جنونها".

نظر إلى معصمه، وقال: "قرابة التاسعة وعشر دقائق".

"أهي التاسعة أم العاشرة؟".

نظر ثانية إلى معصمه. "لا بدّ من أنها التاسعة، ما الخطب؟".

"لا أعرف ما إذا كنت أفقد...".

توقّفت عن الكلام بينما حدجني مولفايني بحيرة. خلف ظهره سمعت عاصفة من التصفيق قطعها صوت المذيع الفصيح.

"كم مضى على هذا العرض؟".

"إنه يعرض منذ نحو عشرين دقيقة. ألستَ تشاهده؟".

"لا"، وسألته بشكل عرضيّ: "أثمة خطب في جهازك؟".

هزّ رأسه بالنفي: "أبداً، لماذا؟".

"جهازي يجري كالمسعور. على أيّ حال شكراً لك".

"حسناً".

نظر إليّ بينما أهبط السلالم ورفع كتفيه في حيرة وهو يوصد الباب.

عدت إلى ردهة البيت، رفعت سمّاعة الهاتف وطلبت رقماً.

"مرحباً طوم؟".

كان طوم فارنولد يحتلّ المكتب المجاور لي في العمل.

"طوم، أنا هاري، ما الوقت لديك؟".

"وقت عودة الليبراليين إلى الحكم".

"لا جدياً".

"فلنر. إنها التاسعة وعشر دقائق. بالمناسبة هل وجدت المخللات التي تركتها لك في خزانتك؟".

"أجل، شكراً. اسمع طوم، أغرب الأمور تحدث هنا. كنا نشاهد مسرحية ديلر على القناة الثانية عندما...".

"إنني أشاهدها الآن. عجّل".

"فعلاً؟ حسناً، كيف تفسّر مسألة التكرار هذه؟ والطريقة التي تعلق فيها الساعة بين التاسعة والتاسعة والربع".

قال طوم ضاحكاً: "لا أعرف، أقترح عليك أن تخرج إلى الشارع وتهزّ المبنى قليلاً".

مددت يدي إلى الكأس التي كنت قد وضعتها للتو على المنضدة، متسائلاً كيف أشرح لـ... في اللحظة التالية وجدت نفسي على الكنبة مجدّداً. كنت أحمل الصحيفة وأنظر إلى العمود 17 رأسي في شبكة الكلمات المتقاطعة. وكان جزء من عقلي يفكّر في الساعات القديمة.

استجمعت تركيزي للخروج من تلك الحالة ونظرت إلى هيلين التي ما زالت جالسة تحيك بصمت. كانت المسرحية التي باتت مألوفة للغاية تتكرّر أما الساعة على رفّ الموقد فأشارت إلى دقيقة واحدة بعد التاسعة.

عدت إلى الردهة وخابرت طوم مجدّداً، محاولاً تمالك نفسي. على نحو ما، بدأت أفهم كيف أنّ جزءاً من الزمن يدور حول نفسه في دائرة، وأنا في وسط تلك الدائرة.

سألته ما إن رفع السماعة: "طوم، هل اتصلتُ بك قبل خمس دقائق؟".

"من يتكلم؟".

"هذا هاري. هاري بارتلي، عذراً طوم". صمت وأعدت صياغة السؤال، محاولاً أن يبدو واضحاً: "طوم، هل اتصلت بي قبل نحو خمس دقائق؟ لدينا مشكلة صغيرة في الخط هنا".

"لا لم أتصل، لم يكن أنا. بالمناسبة هل وجدت المخللات التي تركتها لك في الخزانة؟".

قلت: "شكراً جزيلاً لك"، وقد بدأ الذعر يستبدّ بي، ثم أضفت: "هل تشاهد المسرحية يا طوم؟".

"أجل، أظنّ أنني سأعود لمتابعتها. أراك".

عدت إلى المطبخ وأنعمت النظر إلى وجهي في المرآة. كان ثمة صدع يشق المرآة إلى نصفين مبعداً نصف وجهي بمقدار ثلاث بوصات تحت النصف الآخر، ولكن ما عدا ذلك لم أرَ أيّ أثر للاعتلال العقلي. كانت نظراتي ثابتة، ونبض قلبي لا يتجاوز السبعين، ولا تشنّجات أو تعرّق بارد. بدا كلّ شيء حولي صلباً وحقيقياً بحيث يستحيل أن يكون حلماً.

تريّثت دقيقة ثم عدت إلى غرفة المعيشة وجلست على الكنبة.

كانت هيلين تشاهد المسرحية.

ملت إلى الأمام وقلبت القناة. أعتمت الصورة واهتزّت.

"هاري إنني أشاهد! لا تطفئه".

اقتربت منها قائلاً: "اسمعيني حبيبتي..."، وأضفت محاولاً الحفاظ على تماسك صوتي: "اسمعيني رجاء. بانتباه شديد. الأمر مهم".

أجفلت، ووضعت من يدها إبرة الخياطة واحتضنت يدي.

"لسبب ما لا أعرف كنهه، يبدو أننا في نوع من فخّ زمني دائري، ندور وندور فحسب. أنت لا تدركين ذلك وأنا لا أستطيع العثور على شخص آخر أيضاً".

حملقت بي بذهول: "هاري، ما الذي...".

أصررت، ممسكاً كتفيها: "اسمعيني يا هيلين! خلال الساعتين الماضيتين، هناك جزء من الوقت، نحو 15 دقيقة يكرّر نفسه. العقارب عالقة بين التاسعة والتاسعة والربع. تلك المسرحية التي تشاهدينها كانت...".

ابتسمت بعجز: "هاري حبيبي، أنت سخيف. الآن شغّل التلفزيون مجدّداً".

استسلمت.

بعدما أعدت تشغيل التلفزيون، تنقّلت بين كلّ القنوات الأخرى لأرى إن كان قد تغيّر شيء.

ما زال الجالسون حول الطاولة المستديرة يحملقون في الإناء الروماني، والمرأة السمينة فازت بالسيارة الرياضية، والشيخ المزارع يهذي. والقناة الأولى ما زالت تعرض برامج بي بي سي المعادة التي تُقدّم ساعتين كلّ ليلتين، كان ثمة صحافيان يجريان مقابلة مع عبقري في العلوم يظهر في البرامج التعليمية الشعبية.

"أيّ تأثير سنشهده لانفجارات الغاز الشديدة تلك، يصعب القول حتى الآن. إلا أنه بكلّ تأكيد ليس ثمة ما يدعو للقلق. ذلك العباب له كتلة، وأحسب أننا نستطيع توقّع الكثير من التأثيرات البصرية الغريبة بينما ينعكس ضوء الشمس مرتدّاً عنها بفعل الجاذبية".

راح يحرّك مجموعة من كرات السلوليد الملوّنة التي تجري داخل حلقات معدنيّة، ويعبث بحوض من الفقاعات موضوع قبالة مرآة على الطاولة.

سأله أحد الصحافيين: "ماذا عن العلاقة بين الضوء والزمن؟ لو كنت أتذكّر معرفتي بالنسبية فإنهما مرتبطان بصورة وثيقة ببعضهما البعض. أأنتَ متأكّد أننا لن نحتاج جميعاً إلى إضافة عقرب آخر إلى ساعاتنا؟".

ابتسم العبقري: "أحسب أننا سنتمكّن من تدبير أمورنا دون الحاجة إلى ذلك. الوقت معقّد للغاية، لكنني أؤكّد لك أنّ عقارب الساعات لن تعود فجأة إلى الوراء أو تتحرّك جانبياً".

ظللتُ أصغي إليه حتى بدأت هيلين بالتأفّف. عدت إلى المسرحية وذهبت إلى الردهة. لم يكن الأحمق يعرف ما يقول. ما لم أفهمه هو لماذا أنا الشخص الوحيد الذي ينتبه إلى ما يجري. لو استطعت الإتيان بطوم إلى هنا لربما استطعت إقناعه.

رفعت السمّاعة ونظرت إلى ساعة معصمي.

التاسعة وثلاث عشرة دقيقة.

بينما يردّ طوم سيكون حان أوان الكبوة التالية. لم أستسغ فكرة أن أُحمَل وأُرمى على الكنبة، وإن كان ذلك غير مؤلم. وضعت السمّاعة من يدي وذهبت إلى الردهة.

كانت قفزة العودة أسلس مما توقعت. لم أتنبّه لأيّ شيء، ولا حتى أقلّ اهتزازٍ. كان ثمة عبارة عالقة في رأسي: الأزمنة القديمة. كانت الصحيفة مجدّداً في حضني، مطوية حول الكلمات المتقاطعة. نظرت عبر الأدلة.

17 عمودي: تشير إليه الساعات القديمة؟ 5+5 أحرف.

لا بدّ من أنني حللت اللغز في لاوعيي.

تذكّرت أنني كنت أعتزم الاتصال بطوم.

بادرته ما إن رفع الخط: "مرحبا، طوم؟ معك هاري".

"هل وجدتَ المخللات التي تركتها لك في الخزانة؟".

"أجل، شكراً جزيلاً طوم، أيمكنك زيارتي الليلة؟ عذراً على طلب ذلك في هذا الوقت المتأخّر، لكنّ المسألة عاجلة فعلاً".

"أجل بكلّ تأكيد، ما المشكلة؟".

"سأخبرك حين تصل. هل ستأتي في أسرع وقت؟".

"طبعاً. سأنطلق الآن. هل هيلين بخير؟".

"أجل إنها بخير. شكراً مجدّداً".

ذهبت إلى المطبخ وجلبت من الخزانة قنينة جين وكأسين. فسيحتاج إلى شرب كأس حين يسمع ما سأقوله له.

ثم أدركتُ أنه لن يصل البتة. فسيتطلبه الوصول من إيرلز كورت إلى مايدا فالي نصف ساعة على الأقلّ ولن يصل على الأرجح أبعد من ماربل آرك.

ملأت كأسي من قنينة الويسكي التي لا يظهر قاعها وحاولت وضع خطة للتحرّك.

كانت الخطوة الأولى تتمثّل في الوصول إلى شخص مثلي استعاد وعيه بالعودات السابقة. لا بدّ من وجود أشخاص آخرين عالقين في أقفاص الربع ساعة الأخيرة والذين يسألون أنفسهم بيأس كيف يمكنهم الخروج. يمكنني أن أبدأ بالاتصال بكلّ من أعرفه ثم أتصل بأشخاص عشوائيين مستعيناً بدليل الهاتف. لكنْ ماذا سنفعل في حال عثرنا على بعضنا البعض بالفعل؟ في الحقيقة لم يكن هناك ما يمكن توقّعه عدا الجلوس وانتظار أن ينتهي الأمر بصورة تلقائية. عرفت على الأقلّ أنني لن أظلّ أدور إلى ما لا نهاية. ما إن تُستنفد تلك الغيمات أو أياً يكن اسمها، فسنتمكّن من الخروج من الدائرة.

حتى ذلك الحين لديّ مخزون لا ينضب من الويسكي ينتظرني في القنينة نصف الملآنة في المغسلة، وإن كانت هناك مشكلة وحيدة طبعاً: لن أتمكّن أبداً من الثمالة.

فكّرت في بعض الاحتمالات الأخرى، متسائلاً كيف أحظى بسجلّ دائم لما يجري حين خطرت ببالي فكرة.

حملت دليل الهاتف واستخرجت رقم محطّة "كي بي سي تي" في القناة التاسعة.

ردّت عليّ موظفة الاستقبال. وبعد أن فاوضتها لنحو دقيقتين، أقنعتها بأن تصلني بأحد المنتجين.

بادرته قائلاً: "مرحباً، هل سؤال الجائزة الكبرى في برنامج الليلة معروف لأيّ فرد من الجمهور في الأستوديو؟".

"لا، قطعاً لا".

"فهمت، بدافع الفضول فقط، هل أنت تعرف الجواب؟".

أجاب: "لا، جميع أسئلة حلقة الليلة لا يعرفها سوى المنتج الرئيسي والسيّد فيليب سوسون من سلسلة فنادق سافوي. إنه سرّ محروس بعناية".

"شكراً لك، لو كنت تحمل ورقة فسأعطيك جواب سؤال الجائزة الكبرى: عدّد قائمة الطعام الكاملة في حفل تتويج الملكة التي أقيمت في قاعة غيلدهول في يونيو 1953".

سمعت همهمات منخفضة ثم سمعت صوت شخص آخر.

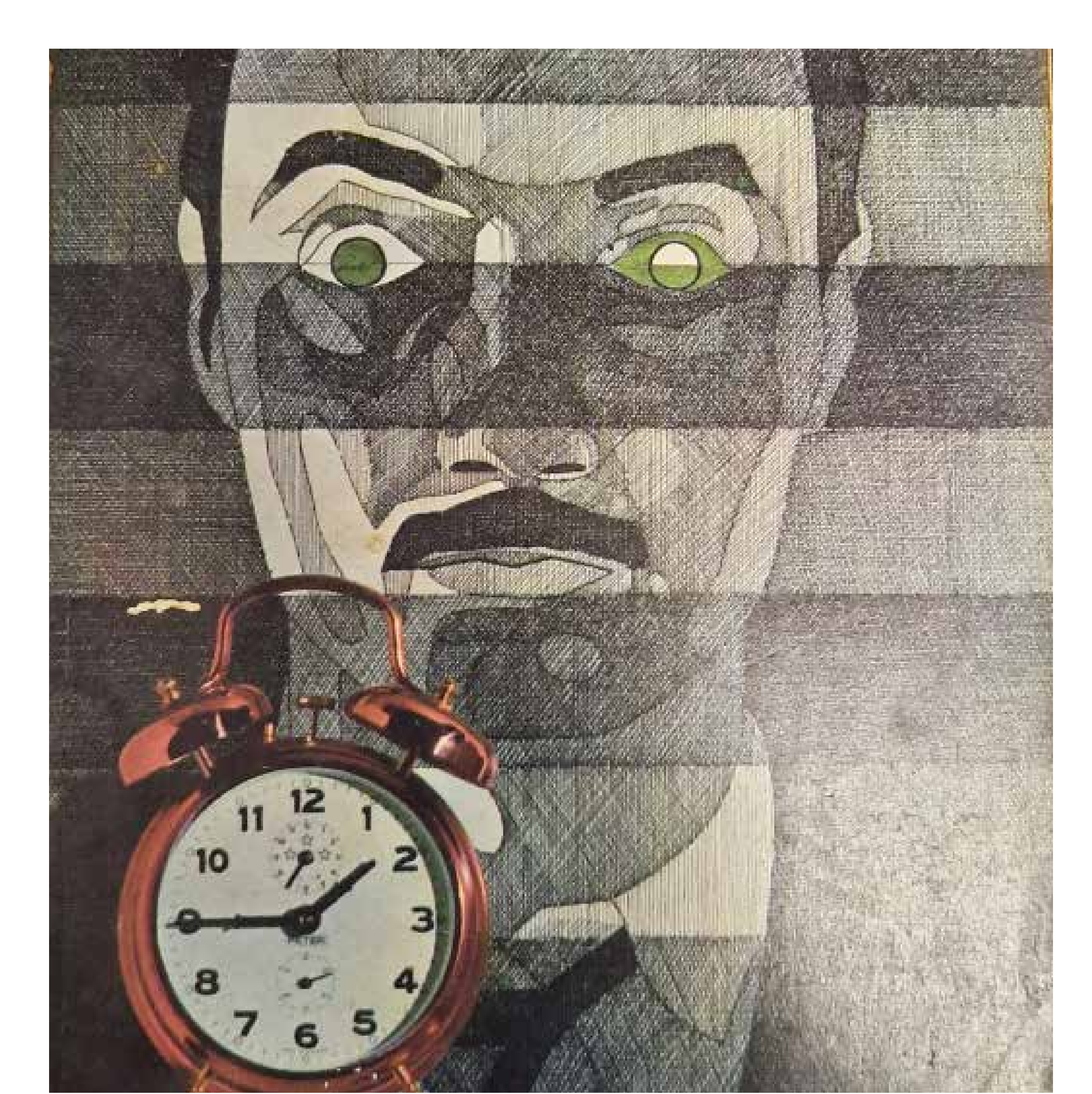
"من يتكلم؟".

"السيّد إتش آر بارتلي، 129ب ساتون كورت رود، أن دبليو..".

قبل أن أتمكّن من إنهاء العنوان وجدت نفسي وقد عدت ثانية إلى غرفة المعيشة.

كانت الكبوة قد سيطرت عليّ. لكنْ بدلاً من أن أجد نفسي ممدّداً على الكنبة، كنت واقفاً، متكئاً بمرفقي على المدفئة، ناظراً إلى الصحيفة.

كانت عيناي شاخصتين نحو الكلمات المتقاطعة، وقبل أن أبعدها





عن ناظري وأبدأ بالتفكير باتصالي بالأستوديو لاحظت شيئاً على مقربة كاد يطيحني أرضاً.

الخانة 17 عمودي قد ملئت.

حملت الصحيفة وعرضتها على هيلين.

"هل حللت أنت هذه الكلمة؟ 17 عمودي؟".

"لا، لا أنظر حتى إلى الكلمات المتقاطعة".

الساعة على رفّ الموقد لفتت نظري، ونسيت موضوع الاستوديو والحيل التي يمكنني لعبها مع زمن الآخرين.

كانت الساعة تشير إلى التاسعة وثلاث دقائق.

الدوامة تتسارع إذن. ظننت أنّ قفزة العودة جاءت أبكر مما توقعت. على الأقلّ بواقع دقيقتين أبكر، نحو الساعة 9:13. ولم تكن الفترة الفاصلة بين القفزات الزمنية تقصر فحسب، لكنْ مع انحناء القوس إلى الداخل على نفسه، كان يكشف عن التيار الزمني الحقيقي، ذلك التيار الذي عثرت فيه ذاتي الأخرى، دون علمي، على حلّ الأحجية، نهضت واقتربت من رفّ الموقد، وملأت الخانة 17 عمودي.

جلستُ على الكنبة وجعلت أحملق في الساعة.

للمرّة الأولى في تلك الأمسية كانت هيلين تتصفّح مجلة. كانت سلة الإبر بعيدة عنها في الرفّ السفلي من المكتبة.

سألتني: "أما زلت تريد مشاهدة هذا؟ ليس مهماً كثيراً".

أدرت القناة على لعبة الطاولة المستديرة. كان الأساتذة الجامعيون الثلاثة وفتاة الاستعراض ما زالوا يلعبون لعبة الإناء.

على القناة الأولى كان العبقري جالساً إلى طاولة مع نماذجه.

"... أمر يقلق. هذه الدوامات لها كتلة وأعتقد أننا نستطيع توقّع العديد من المؤثرات البصرية الغريبة عندما يكون الضوء..."، أطفأت التلفزيون.

حدثت الكبوة التالية عند التاسعة وإحدى عشرة دقيقة. كنت في لحظة ما، غادرت رفّ الموقد، وعدت إلى الكنبة وأشعلت سيجارة. كانت الساعة التاسعة وأربع دقائق. كانت هيلين قد فتحت نوافذ الشرفة ووقفت تنظر إلى الشارع.

وجدت التلفزيون مضاء مجدّداً ففصلت القابس تماماً. رميت السيجارة في المدفئة؛ وبما أنني لا أذكر إشعالها، فقد شعرت أنّ طعمها مثل طعم سيجارة دخّنها شخص آخر.

اقترحت هيلين: "هاري، أترغب في نزهة؟ سيكون الجوّ لطيفاً في الحديقة".

كلّ قفزة إلى الوراء، تقدّم نقطة انطلاق جديدة. لو خرجت معها الآن ومشينا إلى نهاية الشارع، ففي القفزة التالية سنكون كلانا في غرفة المعيشة من جديد، لكننا سنكون قد قرّرنا الذهاب بالسيارة إلى الحانة على الأرجح، بدلاً من الحديقة.

"هاري؟".

"ماذا، المعذرة".

"أأنت نائم يا ملاكي؟ أترغب في نزهة؟ سوف تنعشك".

"حسناً، اذهبي وأحضري معطفك".

"هل ستشعر بدفء كاف بهذه الملابس؟".

دخلت إلى غرفة النوم.

مشيت في أرجاء الردهة وأقنعت نفسي أنني مستيقظ. الظلال، الشعور الصلب بالكراسي، كلّ شيء حقيقي للغاية فلا يعقل أن يكون حلماً.

إنها التاسعة وثماني دقائق. عادة تستغرق هيلين عشر دقائق لارتداء معطفها.

جاءت الكبوة مباشرة تقريباً.

التاسعة وستّ دقائق.

ما زلت على الكنبة بينما هيلين تنحني وتحمل سلة الإبر.

هذه المرّة، أخيراً، كان التلفزيون مطفأ.

سألتني: "أمعك أيّ مال؟".

تحسّست جيبي: "أجل، كم تريدين؟".

نظرت إليّ: "حسناً، كم تدفع عادة لقاء الأشربة؟ سوف نحتسي كأسين فحسب".

"نحن ذاهبان إلى الحانة أليس كذلك؟".

اقتربت مني: "أأنت على ما يرام حبيبي؟ تبدو منهكاً للغاية، هل هذا القميص ضيّق جداً؟".

نهضت قائلاً: "هيلين، يجب أن أحاول أن أشرح لك أمراً. لا أعرف لماذا يحدث، له علاقة بدوّامات الغاز المنبعثة من الشمس".

رمقتني هيلين بقلق وقد فغرت فاهها: "هاري، ما الأمر؟".

أكّدت لها: "أنا بخير.. المسألة أنّ كلّ شيء يحدث بسرعة شديدة فحسب، ولا أعتقد أنه بقي الكثير من الوقت".

ظللتُ أحدّق بالساعة وتتبعت هيلين نظراتي واقتربت من رفّ الموقد. وبينما ظلت شاخصة نحوي، نقلت الساعة من موضعها على الرفّ وسمعت البندول يتحرّك.

"لا، لا". صرخت وأخذتها منها وأعدتها إلى مكانها على الرفّ.

قفزنا عائدين إلى التاسعة وسبع دقائق.

هيلين في حجرة النوم. تبقّت لديّ دقيقة فقط.

نادت: "هاري حبيبي، أتريد ذلك، أم لا؟".

كنتُ واقفاً عند نافذة الردهة، أهمهم شيئاً ما.

كنت بعيداً عما تفعله ذاتي الحقيقية في الإطار الزمني العادي.

هيلين التي تحادثني الآن ليست إلا طيفاً.

كنت أنا، وليس هيلين أو سواها، من يركب هذه الدوامة.

وقفزة أخرى!

9:15-9:07

هيلين واقفة بالباب.

"نزولاً إلى الـ. الـ"، كنت أقول.

نظرت هيلين إليّ، متجمّدة. بقي كسر من الدقيقة.

بدأت أمشي نحوها، أمشي نحو.. وو..ها... ثم خرجت مثل شخص يندفع من باب دوّار. وإذا بي ممدّد على الكنبة، ألم قوي يمتدّ من أعلى رأسي إلى أذني اليمنى إلى رقبتي.

نظرت إلى الوقت: 9:45. سمعت هيلين تتحرّك في غرفة الطعام. ظللت مستلقياً، محاولاً جعل الغرفة من حولي تستقرّ، وفي بضع دقائق دخلت هيلين تحمل صينية وكأسين.

سألتني وهي تجهّز كوباً من المسكّن: "كيف حالك الآن؟"

شربت الكوب.

"ماذا جرى لي؟ هل انهرت؟".

"ليس تماماً. كنت تشاهد المسرحية. ظننت أنك تبدو ضجراً فاقترحت أن نخرج لاحتساء شراب. وقد أصابك نوع من النوبة".

وقفت ببطء ودلّكت رقبتي: "يا إلهي، أنا لم أحلم هذا كله! لا يعقل أن يكون حلماً".

"ما كان الأمر؟".

"نوع من دوّامة جنونية"، كان الألم يعتصر رقبتي بينما أتكلم. اتجهت إلى التلفزيون وشغّلته قائلاً: "يصعب شرح ذلك بصورة متماسكة. لقد كان الوقت.. "، أجفلت حين عاودني الألم.

"اجلس واسترح، سوف آتي وأنضمّ إليك. أترغب في شراب".

"شكراً لك، كأس كبيرة من الويسكي".

نظرت إلى التلفزيون. على القناة الأولى العد التنازلي لبدء العرض، وعرض موسيقي على القناة الثانية، وملعب مضاء في القناة الخامسة، وبرنامج منوّعات على التاسعة. لم يكن من أثر على أيّ قناة لمسرحية ديلر أو للعبة الطاولة المستديرة.

أحضرت هيلين الشراب وجلست معي على الكنبة.

شرحت لها، وأنا أدلّك عنقي: "بدأ الأمر أثناء مشاهدتنا المسرحية".

"صه، لا ترهق نفسك الآن. استرخ فحسب".

وضعت يدي على كتف هيلين ونظرت إلى السقف، مصغياً إلى الصوت الآتي من برنامج المنوّعات. استعدت ذكرى كلّ جولة، متسائلاً ما إذا كان ذلك كله مجرّد منام.

بعد عشر دقائق قالت هيلين: "لم أعتبره برنامجاً عظيماً، وها هم يعيدونه، يا إلهي".

سألتها: "من هم؟"، ورأيت الضوء المنبعث من الشاشة يومض على وجهها.

"فريق الأكروبات. الأخوة لا أعرف ماذا. أحدهم زلّت قدمه. كيف تشعر؟".

"بخير"، استدرت ونظرت إلى الشاشة.

كان ثلاثة أو أربعة لاعبي أكروبات يرتدون سراويل ضيّقة وكنزات على شكل الحرف V، يقومون بحركات موازنة بسيطة متسلّقين أجساد بعضهم البعض. ثم شرعوا في حركة أكثر تعقيداً، رامين فتاة ترتدي جلد فهد في الهواء، فتجاوب الجمهور بتصفيق حاد. ظننت أنّ أداءهم متوسّط الجودة.

راح اثنان منهم يقومان بما يبدو عرضاً للقدرة على التحمّل، ضاغطين على جسدي واحدهما الآخر مثل ثورين، ورقبتاهما وأرجلهما متشابكة، حتى انخفض أحدهما ببطء إلى الأرض.

قالت هيلين: "لماذا يواصلون فعل ذلك؟ لقد أعادوها مرّتين حتى الآن".

قلت: "لا أعتقد أنهم فعلوا ذلك، هذه حركة مختلفة قليلاً".

ارتعش الرجل الواقف في محور الأجساد المتراكبة، وتداعت عضلاته الضخمة، وكلّ الأجساد تداعت ثم تفرّقت.

قالت هيلين: "سقطوا هنا المرّة الماضية".

رددت بسرعة: "لا، لا، تلك كانت رأسية، هذه المرّة هم يتمدّدون أفقياً".

قالت: "لم تكن منتبهاً"، ومالت إلى الأمام، مردفة: "حسناً ما الذي ينوون عليه. إنهم يكرّرون ذلك للمرّة الثالثة".

كانت حركة جديدة بالكامل بالنسبة إليّ لكنني لم أرغب في الجدال.

جلست مستقيماً ونظرت إلى الساعة.

العاشرة وخمس دقائق.

أحطتها بذراعي: "حبيبتي، تشبّثي جيّداً".

"ماذا تقصد؟".

"إنها الدوّامة. وأنت تتولّين القيادة".

1956



أحلام ستيلافيستا الألف

ما عاد أحد يأتي إلى "فرميليون ساندز" ولا أعتقد أنّ الكثير من الناس قد سمعوا بها. إنما قبل عشر سنوات، حين انتقلت وفاي للعيش في 99 ستيلافيستا، قبل أن ينهار زواجنا تماماً، كانت المستعمرة ما زالت ماثلة في الذاكرة بوصفها مرتع نجوم السينما، والوريثات الغريبات الأطوار والمواطنين الكوزموبوليتيين الذين كانوا يمرحون هنا خلال السنوات الرائعة التي سبقت الركود. وحقيقة الأمر أنّ معظم الفلل والقصور التجريدية كانت في ذلك الحين باتت فارغة، وغطّت الحشائش البرّية حدائقها الفسيحة، وجفّت المياه منذ زمن طويل في برك السباحة ذات الطبقتين، وانحطّ المنتجع برمّته مثل مدينة ملاه مهجورة، ورغم ذلك، فقد ظلّت أجواء الفخامة تحيط بالمكان، مما يجعلك تشعر أنّ العمالقة غادروه للتو فحسب.

أذكر يوم اصطحبنا الوكيل العقاريّ بسيارته أوّل مرّة إلى مجمّع ستيلافيستا، وكم كنا متحمسين، على الرغم من القناع البورجوازيّ البارد الذي تقنّعنا به. بل إنّ فاي، على ما أعتقد، كانت هلعة بعض الشيء- إذ أن اسماً أو اسمين من الشخصيات اللامعة ما زالا يعيشان خلف الشرفات المغلقة – ويمكن القول إننا كنا العميلين الأسهل اللذين يقابلهما الوكيل الشاب منذ شهور. ربما لهذا السبب حاول أن يعرض علينا في البداية المنازل الأغرب. وبدا واضحاً أنّ المنازل الستة تلك، ليست سوى منتجات قديمة غير مباعة معروضة بأمل أن يسقط العميل في الفخّ، أو أن يكون مجرّداً من أيّ حسّ نقدي فيشتري أوّل ما يُعرض عليه.

أحد المنازل، عند تقاطع ستيلافيستا والجادة م، يمكن أن يصدم حتى أكثر السرياليين تطرّفاً خلال انتشائه بالهيروين. وقد احتجب عن الطريق بأجمة من نباتات الوردية المتربة، ويتكوّن من ستّ كرات ضخمة من الألمنيوم معلّقة مثل عناصر متحرّكة من رمح خرسانيّ ضخم. وقد ضمّت الكرة الأكبر غرفة المعيشة، أما الكرات الأخرى، وبالتدرّج من الأكبر إلى الأصغر حجماً، فقد ضمّت غرف النوم والمطبخ. وكانت معظم ألواح الألمنيوم مثقوبة، وكان الهيكل بأكمله ملطّخاً قليلاً، ويرتفع فوق الأعشاب البرية التي نبتت من الشقوق المتصدّعة في الفناء مثل مجموعة من سفن الفضاء المنسيّة في قطعة أرض خالية.

تركنا ستامرز، الوكيل العقاريّ، في السيارة، بجوار الوشيعة التي تحجب المنزل بعض الشيء. ودخل البيت بسرعة وأشعل الإنارة (غنيّ عن القول إنّ جميع منازل "فرميليون ساندز"، قائمة على المؤثّرات العقلية)، فسُمع طنين باهت وأخذت الكرات تدور، وتحفّ بالحشائش.

بقيت فاي في السيارة تحدّق بذهول بهذا الشيء العجيب، أما أنا ومن باب الفضول فقد ذهبت إلى مدخل المنزل، ولاحظت الكرة الرئيسة تبْطئ سرعتها مع دنوي منها، وتبعتها الكرات الأخرى.

بحسب الكتيّب، فقد بُني البيت قبل ثماني سنوات ليكون ملاذاً في عطل نهاية الأسبوع لأحد كبار ملاك محطّات التلفزة. ثم تسلسل المالكون بعد ذلك، ليشتملوا على نجمتي سينما، وطبيب نفسي، ومؤلف مقطوعات فوق صوتية (الراحل ديميتري شومان، وهو مجنون سيء السمعة، تذكّرت أنه دعا عدداً كبيراً من الضيوف إلى حفل انتحاره لكنّ أحداً لم يتجشّم عناء المجيء. فألغى المحاولة)، ومصمّم سيارات. مع تاريخ كهذا، كان يفترض أن يكون البيت قد بيع في غضون أسبوع، حتى في "فرميليون ساندز". ومع ذلك فقد كان معروضاً منذ شهور، إن لم يكن سنوات، وهو ما يشير إلى أنّ ساكنيه السابقين لم يكونوا سعداء فيه على نحو خاص.

على بعد نحو مترين مني، تذبذبت الكرة الكبيرة ببطء، وفتحت باب الدخول إليها. وقف ستامرز عند المدخل المفتوح، مبتسماً ابتسامة تشجيعية، لكنّ البيت بدا متوتراً من أمر ما. حين خطوت إلى الأمام لكي أدخل تراجع المدخل فجأة كأنّه خائف، وارتجف الهيكل برمّته.

من الشيّق دوماً مشاهدة كيف يتعامل المنزل الـ "سيكوتروبي" مع الغرباء، لاسيما المرتابون منهم أو من هم على أهبّة الاستعداد لذلك. فيتفاعل بعدّة طرق، مازجاً ردود الفعل القديمة مع المشاعر

رانيا كرباج



السلبية، من قبيل عدوانية الشاغلين السابقين له، أو الذكرى المؤلمة لمرور لصّ أو متشرّد (مع أنّ هؤلاء عادة يبقون بعيدين عن هذه المنازل، خشية أن تنقلب الشرفة أو يضيق الرواق). وبالتالي، فإنّ ردة الفعل الأولى للمنزل ربما تكون مؤشّراً موثوقاً على حالته الفعلية، أكثر من أيّ شيء قد يخبرك به الوكيل العقاريّ حول القوة الكهربائية للمنزل أو مرونته النموذجية.

هذا المنزل كان يتخذ قطعاً وضعية دفاعية. حين صعدت السلّم إلى المدخل كان ستامرز يصارع بشدّة مع لوح التحكّم الموضوع خلف الباب، في محاولة لإبقاء مستوى الصوت في الحدّ الأدنى. عادة ما يختار الوكلاء العقاريون مستوى الصوت المتوسط أو المرتفع، لإبراز ردود الفعل النفسيّة للمنزل.

قابلني بابتسامة طفيفة، قائلاً: "الدارات الكهربائية قديمة بعض الشيء. ليس بالأمر الخطير، سوف نستبدلها مثلما ينصّ العقد عليه. بعض المالكين السابقين كانوا ممن يعملون في العروض الفنية، وكان مفهومهم عن امتلاء الوجود مفرطاً في التبسيط".

أومأت برأسي، واتجهت إلى الشرفة التي تحيط بكامل غرفة المعيشة المنخفضة. كانت غرفة رائعة، جدرانها من البلاستكس الغامق وسقفها من الفلوغلاس الأبيض، إنما يبدو أنّ شيئاً رهيباً قد حدث هناك. إذ تعاملت الغرفة مع وجودي فيها، بأن ارتفع سقفها قليلاً وصارت جدرانها أقلّ تعتيماً، استجابة مع عينيّ الباحثتين عن منظور. لاحظت أنّ ثمة عُقداً غريبة متشكّلة في المواضع التي تعرّضت فيها الغرفة للإجهاد الشديد وتشافت منها بصورة سيّئة. أخذت شقوق مخفيّة تشوّه الكرة، وهي تنفخ أحد التجاويف مثل فقاعة علكة نُفخت أكثر من اللازم.

ربّت ستامرز ذراعي: "إنه يتجاوب بشكل جيد، أليس كذلك يا سيّد تالبوت؟"، وضع يده على الجدار خلفنا. فتراجع إلى الخلف مثل معجون أسنان يغلي، ثم شكّل نوعاً من المقعد الذي جلس عليه ستامرز لتتمدّد مادة الحائط سريعاً بالتناغم مع خطوط جسده، مشكّلة مساند للظهر والذراعين، "تفضل بالجلوس يا سيّد تالبوت، اعتبر نفسك في بيتك".

التفّ المقعد من حولي مثل يد بيضاء هائلة وسريعاً هدأت الجدران والسقف. بدا واضحاً أنّ من أولويات ستامرز دفع العملاء إلى الجلوس قبل أن تؤدّي حركتهم التي لا تهدأ إلى إحداث ضرر ما. لا بدّ من أن أحد القاطنين السابقين عذّب المنزل بمشيه المزعج ونقره بالأصابع على الأسطح.

قال ستامرز: "من الواضح أنّ كلّ شيء هنا مصمّم على الطلب، سلاسل الفنيل في البلاستكس صُنعت يدوياً بالكامل".

شعرت بالغرفة تموج من حولي. فتمدّد السقف وانكمش في اختلاجات ثابتة، في ردّ فعل عبثيّ مبالغ به على وقع تنفّسنا، لكنّ تلك التشنجات اعترضتها تشنّجات عرضية، توحي بأنه تجاوب ناجم عن اعتلال قلبي ما.

لم يكن المنزل مرعوباً منا فحسب، بل كان يعاني من مرض عضال. أحدهم، ربما يكون ديمتري شومان، المفعم بمشاعر كره الذات، ألحق أذى بالغاً في نفسه، وكان المنزل يستذكر ردة فعله السابقة على ذلك. كنت سأسأل ستامرز ما إذا شهدت تلك الغرفة حفلة الانتحار تلك حين جلس وأخذ ينظر حوله بقلق.

في الوقت نفسه بدأت أسمع طنيناً في أذنيّ. كان الضغط الجوّي داخل الغرفة يرتفع بصورة غامضة، وأخذ غبار قديم يحوم في الرواق نحو مدخل المنزل.

وقف ستامرز، فتراجع المقعد إلى الجدار.

"حسناً يا سيّد تالبوت، فلنتمشّ في الحديقة، إنها تعطيك شعوراً بـ..".

صمت، ولاحت على وجهه علائم القلق. فقد أخذ السقف الذي يرتفع فوق رؤوسنا مسافة متر فحسب، ينكمش مثل مثانة بيضاء ضخمة.

"... الاسترخاء"، أنهى ستامرز جملته بصورة آلية، ممسكاً ذراعي، "لا أفهم هذا"، همهم ونحن نندفع في الرواق، والهواء يعصف بنا. كانت لديّ فكرة عمّا حدث، ومثلما توقّعت وجدنا فاي تقف أمام لوح التحكّم، عابثة بمفاتيح الصوت.

دفعها ستامرز بقوّة بعيداً. كدنا نُسحب إلى غرفة المعيشة، بينما بدأ السقف العودة إلى وضعه السابق مما جعل الهواء يندفع عبر الباب. قام ستامرز من فوره بإطفاء المنزل باستخدام وحدة الطوارئ.

بعينين فاغرتين، زرّر قميصه، قائلاً: "كان ذلك وشيكاً يا سيّد تالبوت، وشيكاً للغاية"، وضحك ضحكة هستيرية قصيرة.

حين عدنا إلى السيارة، واستقرّت الكرات الضخمة بين الحشائش البرية، قال ستامرز: "حسناً يا سيّد تالبوت إنه منزل جيد. تاريخ رائع لمنزل عمره ثماني سنوات فحسب. تحدّ مثير، مثلما تعلم، بُعد جديد للعيش".

قابلته بابتسامة واهنة: "ربما، لكنه لا يناسبنا نحن تماماً، أليس كذلك؟".

كنا نعيش في "فرميليون ساندز" منذ سنتين، أسّست خلالهما مكتباً للمحاماة في وسط "ريد بيتش" على بعد ثلاثين كيلومتراً. بصرف النظر عن الغبار، والضباب الدخاني والأسعار الملتهبة في "ريد بيتش"، فقد كان لديّ دافع قوي للاستقرار في "فرميليون ساندز"، وهو العدد الكبير المحتمل من العملاء الذين يذوون هناك في البيوت القديمة؛ نجمات سينما منسيات، منتجون وحيدون وما شابه ذلك، بعض أكثر الناس ميلاً للنزاع في العالم. ما إن أستقرّ هناك، حتى أشرع في جولاتي بين طاولات البريدج وحفلات العشاء، مثيراً بحنكة مسألة القيام بتعديلات ضرورية على نزاعات الإرث وبنود خرق العقود.

غير أنه، خلال جولتنا في ستيلافيستا، تساءلت إن كنا سنجد أيّ مسكن مناسب. عبرنا مسرعين بمبنى يحاكي سقورة آشورية (المالك الأخير كان يعاني من مرض "رقاص سيدنهام" العصبي، والمنزل بأكمله لا يزال متشنّجاً مثل برج بيزا مصاب بشحنة كهربائية)، ثم مررنا بحظيرة تشبه غوّاصة مقلوبة (هنا كانت مشكلة الساكن السابق الإدمان على الكحول، وأحسسنا بالكآبة واليأس ينسلان من تلك الجدران المرتفعة الكئيبة).

أخيراً، استسلم ستامرز وعاد بنا إلى أرض الواقع. للأسف، لم تكن منازله التقليدية أفضل حالاً. المشكلة الوحيدة أنّ معظم "فرميليون ساندز" مكوّن من منازل سيكوتروبية قديمة أو بدائية فانتازية، تعود إلى الزمن الذي كان فيه البلاستيك الحيويّ يعبث بعقول المهندسين المعماريين. مرّت بضع سنوات قبل التوصل إلى حلّ وسط بين المنازل التفاعلية بالكامل وتلك الجامدة اللا تفاعلية التي تنتمي إلى الماضي. أولى البيوت الحيوية البلاستيكية احتوت على الكثير من خلايا الاستشعار، لتحاكي كلّ تحوّل في مزاج أو حركة قاطنيها، إلى درجة أنّ العيش في واحد من تلك البيوت كان أشبه بالسكن داخل دماغ شخص آخر.

لسوء الحظّ، فإنّ تلك البيوت تحتاج إلى الكثير من المران وإلا تتصلّب وتنهار، والكثير من الناس يعتقدون أنّ هذه الأبنية تُزوّد بذكريات خفية غير ضرورية مما يجعلها فائقة الحساسية - ثمة القصة المشكوك بصحّتها عن مليونير ينحدر من بليبان طُرد حرفياً من بيت اشتراه بمليون دولار من عائلة أرستقراطية. كان المكان مدرّباً على التفاعل مع فظاظة ساكنيه ومزاجهم السيء، فتفاعل بصورة متعارضة وهو يكيّف نفسه على المليونير، ودون قصد سخر من تهذيبه ونبرة صوته الناعمة.

بيد أنه، ورغم أنّ أصداء السكان السابقين يمكن أن تكون مزعجة، فإنّ لها ميزاتها أيضاً. فالكثير من البيوت الحيوية ذات الأسعار المعقولة، تتردّد فيها ضحكات العائلات السعيدة، أو التناغم السلميّ في الزيجات الناجحة. كان هذا أريده لي ولفاي. فخلال العام السابق بدأت علاقتنا تبهت بعض الشيء، ومنزل يتمتع بردود أفعال صحية وإيجابية - على سبيل المثال منزل مدير مصرف مزدهر وزوجته المخلصة - يمكن أن يكون له أثر إيجابي في سدّ الفجوة بيننا.

كنت أقلّب كتيّبات المنازل، حين وصلنا إلى نهاية ستيلافيستا، تبيّن لي أنّ مدراء المصارف المتمدّنين هم عملة نادرة في "فرميليون ساندز". فالمنازل إما فارغة وإما مكتظّة بمدراء محطّات التلفزة التنفيذيين المصابين بالقرحة والمطلقين أربع مرّات.

كان المنزل رقم 99 في مجمّع ستيلافيستا ينتمي إلى الفئة الثانية. حين خرجنا من السيارة وعبرنا الممرّ القصير المؤدّي إلى البيت، بحثت عن معلومات عن السكان السابقين، لكنّ المعلومات كانت متوافرة فقط عن المالك الأصلي، وهي سيّدة تدعى إيما سلاك، ولم تتوافر معلومات عن حالتها النفسيّة.

كان من الجليّ أنه منزل امرأة. فشكله يحاكي أوركيدة ضخمة تمتدّ منها بتلتان من البلاستكس، ويقوم على منصّة منخفضة محاطة بشريط من الحصى الأزرق السماوي. ويضمّ جناحاه الأبيضان غرفة المعيشة وغرفة النوم الرئيسة على الجانب الآخر، وقد ترامت شرفة واسعة في الهواء الطلق حول حوض سباحة صغير على شكل قلب. أما مرافق البيت الأخرى فاشتملت على غرفة سائق ومطبخ فسيح مزدوج.

بدا البيت في حال جيدة. لم يكن من خدوش على سطح البلاستكس، وقد امتدّت خطوطه الرفيعة بسلاسة إلى الحواف مثل عروق ورقة شجر ضخمة.

بصورة غريبة، لم يكن ستامرز مستعجلاً لإضاءة مفتاح تشغيل البيت. أشار إلى اليسار واليمين خلال صعودنا السلّم الزجاجي إلى السطيحة، وعلّق على العديد من السمات الجاذبة، لكنه لم يبذل جهداً للعثور على لوح التحكّم، وشككت في أنّ البيت قد يكون هامداً؛ العديد من البيوت الحيويّة يتجمّد في هذه الوضعية أو تلك في نهاية حياته العملية، وتصبح بيوتاً ساكنة.

قلت معترفاً: "ليس سيئاً"، ونظرت إلى مياه حوض السباحة الزرقاء، في حين أخذ ستامرز يستخدم أفعل التفضيل بعد الآخر. انعكست على القاع الزجاجيّ للبركة السيارة المركونة بجوارها، فبدت حوتاً ملوّناً غافياً على ضفاف المحيط. قلت له: "هذا هو المطلوب فعلاً، لكن ماذا عن تشغيل البيت؟".



التفّ ستامرز حولي واقترب من فاي، قائلاً: "سترغب في رؤية المطبخ أولاً يا سيّد تالبوت. ليس من عجلة، فلتألف البيت أولاً".

كان المطبخ رائعاً، ومليئاً بوحدات التحكّم الأوتوماتيكية اللمّاعة. كان كلّ شيء مدمجاً ومنمّقاً ومتناغم الألوان، وكانت الأجهزة المعقّدة قابلة للطي داخل خزائن ذاتية الإقفال. سلق بيضة هناك قد يستغرق مني يومين.

علّقت بالقول: "يا له من بيت جميل"، أما فاي فأخذت تتحسّس بانتشاء الأسطح المعدنيّة اللماعة، وقالت: "سنتمكّن من إنتاج البنسلين هنا".

ثم ربّت الكتيب، وسألت ستامرز: "لكنْ لماذا هو رخيص إلى هذا الحدّ؟ بسعر خمسة وعشرين ألفاً، يبدو أقرب إلى البيع بالمجان".

لمعت عينا ستامرز. وقابلني بابتسامة تآمرية عريضة كأنّه يقول لي إنّ هذا العام هو عام سعدي، واليوم هو يومي الموعود. اصطحبني في جولة على حجرة اللعب والمكتبة، وراح ينهال عليّ بمزايا البيت، مثنياً على خطة شركته للدفع بالتقسيط الميسّر على خمسة وثلاثين عاماً (كانوا يريدون كلّ شيء إلا الدفع النقدي، فلا ربح يتأتّى من ذلك) وجمال الحديقة وبساطتها (تتكوّن غالباً من النباتات المعمّرة من البولي يوريثين المرن).

أخيراً، حين بدا مقتنعاً بأنني سأشتري البيت، قام بتشغيله.

لم أعرف في حينه ماهية ما شعرت به، لكنّ شيئاً غريباً ما حصل في ذلك البيت. لا بدّ من أنّ إيما سلاك كانت سيّدة ذات شخصية قوية معقّدة. جلت ببطء في أرجاء غرفة المعيشة الواسعة، فشعرت بجدرانها تبتعد، وأبوابها تتسع كلما اقتربت. كانت أصداء الذكريات تعتمل في أوصال البيت. ومع أنّ ردود أفعاله لم تكن محدّدة، إلا أنها انطوت على شيء من الغرابة والاضطراب، مثل شخص يراقبك باستمرار، وجعلت كلّ غرفة تعدّل نفسها مع خطواتي العشوائية، كأنّ هذه الأخيرة تتضمّن احتمال انفجار عاطفي أو مزاجيّ ما.

أملت رأسي، فشعرت أنني أسمع أصداء أخرى، رقيقة وأنثوية، حركة رشيقة تنساب في أحد الأركان، وتتكشّف عند فتح باب القبو أو خزانة في جدار. ثم فجأة، يتغيّر المزاج، ويستأنف الفراغ المخيف حضوره.

لمست فاي ذراعي: "هوارد! هذا غريب".

"لكنه مثير للاهتمام. تذكّري أنّ انفعالاتنا نحن ستغطّي على هذه الانفعالات خلال أيام وجيزة".

هزّت فاي رأسها: "لا أطيق هذا المكان يا هوارد. لا بدّ من أنّ السيّد ستامرز لديه مكان طبيعيّ".

"عزيزتي، فرميليون ساندز هي فرميليون ساندز. لا تتوقّعي العثور على الأوضاع الاعتيادية التي تجدينها في الضواحي. سكان هذا المكان ذوو نزعات فردية".

نظرت إلى فاي، وجهها البيضاوي الصغير، وفمها ووجنتاها، كلّ سماتها الطفولية جنباً إلى جنب غرّة شعرها الشقراء وأنفها الصغير، بدت مشتتة قلقة.

أحطت كتفيها بذراعي: "حسناً يا حبيبتي، أنت مصيبة تماماً. فلنعثر على مكان آخر يمكننا وضع أقدامنا فيه والاسترخاء. الآن ماذا سنقول لستامرز؟".

فوجئت بردّة فعل ستامرز التي خلت من التفاجؤ. حين أومأت برأسي معلناً رفض البيت، أبدى احتجاجاً رمزياً، لكنه استسلم وأطفأ البيت.

قال خلال هبوطنا السلّم: "أفهم شعور السيّدة تالبوت، بعض هذه الأماكن فيها فائض من الشخصية. العيش مع شخص مثل غلوريا تريماين ليس بالأمر البسيط".

توقّفت، قبل درجتين من أسفل السلّم، وقد رنّ الاسم في رأسي بصورة أليفة.

"غلوريا تريماين؟ ظننت أنّ المالكة الوحيدة كانت السيّدة إيما سلاك".

"أجل، غلوريا تريماين. إيما سلاك هو اسمها الحقيقي. لا تقل لأحد أنني أخبرتك، وإن كان كلّ من يعيش هنا يعرف ذلك. نحتفظ بالأمر سرّاً قدر المستطاع. لو قلنا إنها غلوريا تريماين لما نظر أحد إلى المكان حتى".

كرّرت فاي بذهول: "غلوريا تريماين، لقد كانت النجمة السينمائية التي قتلت زوجها، أليس كذلك؟ كان مهندساً معمارياً شهيراً، هوارد ألم تتولّ أنت هذه القضية؟".

بينما واصلت فاي الكلام، استدرت ونظرت إلى السلّم باتجاه



الشرفة المشمسة في الأعلى، وعادت بي الذاكرة عشر سنوات خلت إلى إحدى أشهر محاكمات العقد الماضي، والتي كان مسارها والحكم الذي نجم عنها، مثل كلّ شيء آخر، علامة على نهاية جيل، وأظهرا انعدام المسؤولية الذي كان العالم غارقاً فيه قبل الركود. على الرغم من تبرئة غلوريا تريماين، فالجميع كان متيقناً من أنها قتلت زوجها المعماري مايلز فاندن ستار، بدم بارد. وحدها مرافعة دانيال هاميت، محاميها الحذق اللسان، بمساعدة محام شاب يدعى هوارد تالبوت، هي التي أنقذتها.

أجبت فاي: "أجل، لقد ساعدت في الدفاع عنها. يبدو ذلك منذ زمن بعيد. انتظريني في السيارة حبيبتي. أريد التأكّد من أمر ما".

قبل أن تتمكّن من مرافقتي، هرعت صاعداً السلّم إلى الشرفة وأقفلت الأبواب الزجاجية المزدوجة خلفي. كانت الجدران البيض، وقد حلّ عليها السكون التام، ترتفع نحو السماء من طرفي حوض السباحة الذي شكّلت مياهه الساكنة كتلة شفّافة من الزمن المكثّف، رأيت على سطحها خيالي فاي وستامرز في السيارة، مثل قطعة محنّطة من مستقبلي.

طوال أسابيع ثلاثة، خلال المحاكمة التي وقعت قبل عشر سنوات، كنت على بعد أمتار قليلة من غلوريا تريماين، ومثل جميع من حالفهم الحظّ للتواجد في قاعة المحكمة المزدحمة، لا أنسى قناعها الجليديّ، وعينيها الباردتين وهما تحدّقان بكلّ من الشهود خلال إدلائهم بشهاداتهم: السائق، والخبير الطبي، والجيران الذين سمعوا الأعيرة النارية. مثل عنكبوت محاط بضحاياه، لم تُظهر قطّ أدنى عاطفة. بينما يفكّكون نسيجها، طبقة بعد طبقة، جلست ببرود في وسط الشبكة، دون أن تمنح هاميت أيّ تشجيع، راضية في الركون إلى صورتها الذاتية ("الوجه الجليديّ")، الذي عُرض أمام العالم بأسره خلال الخمسة عشر عاماً السابقة.

ربما هذا ما أنقذها في نهاية المطاف. لم يستطع المحلّفون تجاوز الصورة الغامضة. أما أنا فخلال الأسبوع الأخير من المحاكمة فقدت كلّ اهتمامي بها. بينما ساعدت هاميت في مرافعاته، فاتحاً ومقفلاً حقيبته الخشبية الحمراء (علامة تخص هاميت، وتعمل على تشويش انتباه المحلفين) كلما أشار إلى ذلك، انصبّ انتباهي كله على غلوريا تريماين، محاولاً أن أجد ثغرة ما أخترق القناع من خلالها إلى شخصيتها. أفترض أنني كنت شاباً أغرّ ساذجاً آخر وقع في غرام الأسطورة التي صنعها آلاف وكلاء الإعلانات، ولكنْ بالنسبة إليّ فقد اختلط هذا الشعور بالواقع، وحين بُرّئت من الجريمة عاود العالم دورانه.

لم يعنِ تضليل العدالة شيئاً. هاميت، بصورة غريبة، آمن ببراءتها. فهو، مثل الكثير من المحامين الناجحين، أسّس حياته المهنية على مبدأ إدانة المذنب والدفاع عن البريء، وبهذه الطريقة كان متأكّداً أنّ نسبة كبيرة من النجاح ستمنحه سمعة أنه محام لامع لا يهزم. حين دافع عن غلوريا تريماين ظنّ معظم المحامين أنه تخلّى عن مبادئه برشوة كبيرة من شركة الإنتاج السينمائي التي تعمل لصالحها، لكنه في الواقع تطوّع لتولي القضية. ربما هو الآخر تولّى القضية انطلاقاً من عاطفة خفية نحوها.

بالطبع، لم أرها بعد ذلك. ما إن عُرض فيلمها التالي، حتى تخلّت عنها شركة الإنتاج. لتظهر مجدّداً بعد ذلك لفترة وجيزة بتهمة حيازة المخدّرات بعد حادث سير، ثم طواها النسيان بين مشافي الإدمان على الكحول والعيادات النفسيّة. حين توفّيت بعد ذلك بخمس سنوات، قليل من الصحف أفرد أكثر من سطرين لخبر وفاتها.

في الأسفل، أطلق ستامرز بوق السيارة. عدت ببطء عبر غرفة المعيشة وغرف النوم، ملقياً نظرة على الأرضيات الفارغة، متلمّساً الجدران الناعمة، مسروراً بتحسّس شخصية غلوريا تريماين من جديد. بصورة مباركة، حضورها يملأ البيت، ألف صدى منها يقطن كلّ خلية من خلايا البيت، وكلّ لحظة مشحونة عاطفياً في انعكاس أكثر حميميّة من أن يعرفها أيّ شخص باستثناء زوجها الميت. غلوريا تريماين التي أُغرمت بها لم تعد موجودة، لكنّ هذا البيت هو المعبد المختومة جدرانه بختم روحها.

في البداية مضى كلّ شيء على ما يرام. اعترضت فاي، لكنّني وعدتها بمعطف من فرو المينك مما وفّرناه من شراء هذا البيت. حرصت بعد ذلك على إبقاء الصوت منخفضاً خلال الأسابيع القليلة الأولى، بحيث لا ينشب صراع بين الإرادتين النسويتين. فإحدى أكبر مشكلات البيوت السيكوتروبية هو أنه بعد بضعة أشهر على المرء أن يرفع مستوى الصوت لكي يحتفظ بصورة المالك السابق، وهذا يزيد حساسية خلايا الذاكرة ويرفع معدّل تلوثها. في الوقت نفسه، فإنّ توسيع القاعدة النفسيّة الكامنة يُبرز الأساس العاطفيّ الأصليّ. فيبدأ المرء في تذوّق الرواسب بدلاً من أفضل ما في الساكن السابق. أردت تذوّق غلوريا تريماين لأطول فترة ممكنة لذا فإنني قنّنت الأمر قدر الإمكان، مُخفضاً مستوى الصوت خلال النهار، حين أكون في الخارج، ثم أرفعه فقط حيث أكون جالساً في الأماسي.

أهملت فاي منذ البداية. ليس فقط بسبب انهماكنا بمشكلات التأقلم الاعتيادية التي يواجهها كلّ زوجين ينتقلان إلى بيت جديد – التعرّي في غرفة النوم الرئيسة في الليلة الأولى بدا أشبه بشهر عسل جديد، لكنني كنت منغمساً كلياً في شخصية غلوريا البهيّة، مستكشفاً كلّ كوّة وثقب بحثاً عنها.

في المساء، صرت أجلس في المكتبة، مستشعراً وجودها حولي على الجدران المتحرّكة، شاعراً بها على مقربة مني وأنا أفرغ الصناديق وكأنّها قرين شبق. مرتشفاً من كأس الويسكي بينما يرخي الليل سدوله فوق الحوض الأزرق المعتم، رحت أحلّل بعناية شخصيتها، متعمّداً تنويع أمزجتي لكي أستثير نطاقاً واسعاً من ردود الأفعال. كانت خلايا الذاكرة في البيت شديدة الترابط، لا تكشف أيّ عيوب في شخصية غلوريا، فهي دوماً هادئة مسيطرة على ذاتها. لو قفزت من سرير وبدّلت الأسطوانة فجأة من سترافينسكي إلى ستان كينتون أو رباعيّ الجاز المعاصر، فالغرفة تعدّل مزاجها وإيقاعها على الفور.

ومع ذلك، كم مضى من الوقت قبل أن أكتشف وجود شخصية أخرى في البيت، وأشعر بالهالة المخيفة التي شعرت بها وفاي حين وضع ستامرز البيت في وضعية التشغيل؟ عدّة أسابيع بكلّ تأكيد، حين كان البيت ما زال يتجاوب مع سطوة النجومية عليّ. طالما كان إخلاصي لروح الراحلة غلوريا تريماين هو المزاج المسيطر، فإنّ البيت يضبط نفسه بالتوافق مع ذلك، مكرّراً فقط النواحي الهادئة من شخصية غلوريا تريماين.

إلا أنّه سرعان ما بدأت المرآة تُظلم.

كانت فاي هي من كسرت السحر. لاحظت بسرعة أنّ ردود الفعل الأولى تعلوها أخرى، أكثر شجواً، من الماضي، ومن وجهة نظرها، كانت ردود الفعل تلك أخطر أيضاً. بعد بذل قصارى جهدها لتقبّلها، قامت ببضع محاولات حذرة لكي تخرج غلوريا، رافعة ومخفضة مستوى الصوت في ألواح التحكّم، متخيّرة الحد الأقصى، الذي يولّد ردود الفعل الذكورية، ومستبعدة الحدّ الأدنى.

ذات صباح، وجدتها جاثية بجوار لوح التحكّم، وكانت تغرز مفكّاً في وحدة الذاكرة، في محاولة جليّة لمحو كلّ شيء.

انتزعت المفكّ منها، وأقفلت اللوح ووضعت المفتاح في سلسلتي.

"عزيزتي، شركة الرهن العقاري قد تقاضينا لتدمير هذه الذكريات. فمن دونها لا قيمة للبيت، ما الذي تحاولين فعله؟".

نفضت فاي الغبار عن يديها وتنورتها وأخذت تحدّق بعينيّ باستياء واضح.

"أحاول استعادة بعض العقل هنا وإن أمكن العثور على زواجي من جديد. ظننت أنه قد يكون في مكان ما هنا".

أحطتها بذراعي وأعدتها إلى المطبخ، قائلاً: "حبيبتي، إنك تفرطين في الحساسية من جديد. استرخي فحسب، لا تحاولي تخريب كلّ شيء".

"تخريب؟ هوارد ما الذي تقوله؟ ألا حقّ لي في زوجي؟ لقد سئمت مشاركته مع ذهانية انتحارية توفيت قبل خمس سنوات. هذا شنيع دون نقاش".

أجفلت لذكرها ذلك، مستشعراً الجدران في الرواق تعتم وتتراجع بصورة دفاعية. صار الهواء ضبابياً محموماً مثل يوم كئيب مليء بالعواصف.

"فاي، أنت تعرفين ميلك إلى المبالغة..."، نظرت حولي في المطبخ، وتشنّت انتباهي لهنيهة بينما تراجعت الجدران إلى الخلف، "أنت لا تعرفين كم أنك محظوظة..".

قاطعتني قبل أن أكمل كلامي، وفي غضون ثوانٍ كنّا في خضمّ شجار عنيف. رمت فاي كلّ اتزانها في مهبّ الريح، متعمّدة على ما أظنّ، في أمل إلحاق ضرر نهائيّ بالبيت، بينما وبغباء سمحت لنفسي بصبّ وابل من الغضب اللا واعي تجاهها. أخيراً انزوت في غرفة نومها وذهبت أنا إلى غرفة المعيشة المضطربة، وأغفوت بغضب على الأريكة.

أخذ السقف يتلوّى ويرتعش، وتخضّل لونه، هنا وهناك، بلون الشرايين الغاضبة التي جعلت الجدران تتراكب فوق بعضها البعض. ارتفع ضغط الهواء لكنني كنت متعباً للغاية فلم أفتح النافذة، وجلست أغلي داخل قِدر من الغضب الأسود.

لا بدّ من أنني في ذلك الحين لاحظت حضور مايلز فاندن ستار. تلاشت جميع أصداء شخصية غلوريا تريماين، وللمرّة الأولى منذ الانتقال إلى البيت استعدت منظوري الطبيعيّ للأمور. استمرّ مزاج الغضب والاستياء في غرفة المعيشة، لفترة أطول بكثير مما توقعت. واصلت الجدران النبض والالتواء أكثر من نصف ساعة، بعد وقت طويل من استعادتي هدوئي، عندما جلست أنظر إلى الغرفة بذهن صاف.

كان الغضب ذكورياً وعميقاً بشكل جليّ. افترضت، مصيباً، أنّ المصدر الأصليّ هو فاندن ستار الذي صمّم البيت لغلوريا تريماين وعاش فيه أكثر من عام قبل موته. أن تكون ذاكرة البيت قد تحرّكت على هذا النحو، فهذا يعني أنّ هذا الجوّ من العدوانية الذهانية العمياء كان قائماً معظم الوقت.



مع تلاشي الحنق ببطء، تبيّن لي أنّ فاي نجحت مؤقّتاً في تحقيق غرضها. فاختفت شخصية غلوريا تريماين الساكنة، وإن ظلّت المسحة الأنثوية قائمة وإنما في مستوى أعلى وأصخب، لكنّ الحضور الطاغي كان لفاندن ستار. وذكّرني هذا المزاج الجديد في البيت بصوره الفوتوغرافية التي عُرضت في قاعة المحكمة؛ ومنها صوره في الخمسينيات مع لو كوربوزييه ولويد رايت، أو خلال مطاردة مشروع سكني في شيكاغو أو طوكيو مثل ديكتاتور صغير، بفكّ عريض، وحنجرة كبيرة، وعينين واسعتين لامعتين، ثم هناك صورة له حملت عنوان "فرميليون ساندز: 1970"، تناسب مستعمرة السينما مثل حوت في حوض أسماك ذهبية. إلا أنه كان ثمة قوّة وراء تلك الدوافع المهلكة. إذ استدعاه شجارنا، فإنّ حضور فاندن ستار هبط فوق 99 ستيلافيستا مثل غيمة عاصفة. حاولت في البداية استعادة المزاج المثاليّ السابق، لكنه كان قد اختفى ولم يزد استيائي من جرّاء ذلك الأمر إلا سوءاً. إحدى سيئات البيوت السيكوتروبية هو الأصداء المتكرّرة؛ فالشخصيات المتعارضة سرعان ما تستقر علاقتها، ويتجه الصدى بصورة حتمية إلى المصدر الجديد. أما حينما تكون الشخصيات متماثلة في ذبذباتها وحجمها، فإنها تفرض نفسها بصورة متبادلة، ويتكيّف كلّ منها مع راحة شخصية الآخر. سرعان ما بدأت أتخذ شخصية فاندن ستار، وغضبي المتزايد من فاي، أخذ من البيت واجهة عدوانية أشدّ.

علمت لاحقاً أنني كنت في حقيقة الأمر، أعامل فاي بالطريقة نفسها التي عامل بها فاندن ستار غلوريا تريماين، مقتفياً آثار مأساتهما بعواقب كارثيّة مثلها.

لاحظت فاي تغيّر مزاج البيت فوراً، فسألتني بتهكّم خلال تناول العشاء مساء اليوم التالي: "ماذا حصل لضيفتنا؟ يبدو أن شبحنا الرائع يزدريك. هل الروح غير مستعدّة مع أنّ الجسد مطواع؟".

صرخت بعنف: "الله أعلم، أظنّ أنك خرّبت البيت".

نظرت حولي بحثاً عن أيّ صدى لغلوريا تريماين، لكنها كانت قد رحلت. ذهبت فاي إلى المطبخ وجلست أحملق بشرود بطبقي نصف المأكول، حين شعرت بذبذبة مفاجئة في الجدار خلفي، سهم فضيّ سريع اختفى بمجرّد أن نظرت نحوه. حاولت استعادته بالتركيز دون أن أصيب نجاحاً، كان ذلك الصدى الأوّل لغلوريا منذ شجارنا، لكنْ لاحقاً ذلك المساء، حين ذهبت إلى غرفة نوم فاي، سمعتها تبكي، ولاحظت الأمر ثانية.

كانت فاي ذهبت إلى الحمام. وكنت بصدد العثور عليها، حين أحسست الصدى نفسه لعذاب المرأة الأنثوي، وقد أيقظته دموع فاي، لكنْ مثلما أنّ غضبي هو الذي حرّك مزاج فاندن ستار السيء، فإنّ معاناة المرأة تواصلت بعد أن هدأت مشاعر فاي. تبعت أثره إلى الرواق حين تلاشى من الغرفة لكنه انتشر نحو السقف ولبث هناك دون حراك.

اتجهت إلى غرفة المعيشة، وقد أدركت أنّ البيت يراقبني مثل حيوان جريح.

بعد يومين وقع الهجوم على فاي.

كنت قد عدت إلى البيت من المكتب، منزعجاً بصورة صبيانية من فاي لركنها السيارة في الحيّز المخصّص لسيارتي في المرأب. في الردهة، حاولت قمع هذا الغضب، لكنّ الخلايا الحسّية للمنزل كانت قد قد استجابت بالفعل مع الإغراء وبدأت تتغذّى على الكراهية والاستفزاز، وتعيد حقنهما في الهواء حتى أظلمت جدران الردهة.

ألقيت بعض الشتائم غير المبرّرة على فاي التي كانت في غرفة المعيشة، لأسمعها تصرخ بعد قليل: "هوارد! تعال بسرعة!". جريت نحوها، واندفعت نحو الباب متوقّعاً أن يُفتح تلقائياً. لكنه ظلّ صلباً ثابتاً في إطاره. صار البيت برمّته رمادي اللون مضطرباً، وفي الخارج تحوّلت بركة السباحة حوضاً من الرصاص البارد.

صرخت فاي من جديد. أمسكت المقبض الحديديّ اليدويّ وفتحت الباب.

كانت فاي غير ظاهرة تقريباً، على إحدى الأرائك وسط الغرفة، مدفونة تحت السقف الذي انهار فوقها، وقد شكّل البلاستيكس كرة قطرها نحو متر فوق رأسها.

تمكّنت من رفع البلاستيكس الرخو عن فاي التي غاصت في الأريكة ولم يعد يبرز منها سوى قدميها. تلوّت خارجة وأحاطتني بذراعيها، وهي تنشج دون صوت.

"هوارد هذا البيت مجنون، أظنّ أنه يحاول قتلي!".

"بحقّ الربّ يا فاي، لا تكوني سخيفة، لقد كان تراكماً غريباً فحسب لخلايا الاستشعار. لعلّ تنفسك هو الذي أطلق ردّة الفعل هذه". ربّت كتفيها، متذكّراً الطفلة التي تزوّجتها قبل بضع سنوات. مبتسماً لنفسي، رأيت السقف يعود إلى وضعه السابق، وجلبة الجدران تغدو أخفّ.

"هوارد ألا يمكننا مغادرة هذا المكان؟ فلنذهب ونعش في منزل ساكن. أعرف أنه مملّ، ولكنْ ما يهم..؟".

أجبت: "حسناً، ليس أنه مملّ فحسب، بل ميت. لا تقلقي يا ملاكي، ستتعلمين أن تحبّي هذا البيت".

انتفضت فاي مبتعدة عني: "هوارد لا يمكنني البقاء أكثر من ذلك في هذا البيت. لقد كنتَ شديد الانشغال في الفترة الأخيرة، لقد تغيرت تماماً"، أخذت تبكي من جديد وأشارت إلى السقف، قائلة: "لو لم أكن ممدّدة هنا، أتلاحظ أنه كان سيقتلني؟".

نفضت الغبار عن طرف الكنبة: "أجل أرى العلامات على قدمك"، بدأ الاستياء يتفاقم في داخلي قبل أن أتمكّن من وقفه، فقلت: "ظننتُ أنني قلت لك ألا تتمدّدي هنا. هذا ليس شاطئاً يا فاي، تعرفين أنه يزعجني". بدأت الجدران من حولنا تغيم ويتغيّر لونها.



لماذا تغضبني فاي بهذه السهولة؟ أيكون السبب مثلما افترضت في حينه، أي الغضب اللا شعوري الذي يعتمل في داخلي، أم أنني كنت أداة للعدوانية التي تراكمت في زواج فاندن ستار من غلوريا تريماين التعس، وها هي تلك العدوانية تعبّر عن نفسها في وجه التعسين اللذين لحقاهما إلى 99 ستيلافيستا؟ ربما كنت حسن النية أكثر من اللزوم تجاه نفسي بحيث افترضت الاحتمال الثاني، لكنني وفاي كنا سعيدين إلى حدّ معقول خلال سنوات زواجنا الخمس، وأنا واثق من أنّ افتتاني بغلوريا تريماين الذي كان منشؤه الحنين ما كان ليهزّ الأرض من تحتي بهذه الشاكلة.



على أيّ حال، لم تنتظر فاي محاولة ثانية. بعدها بيومين عدت إلى البيت لأجد شريطاً جديداً في مذياع المطبخ. شغّلت الجهاز وسمعتها تقول إنها ما عادت قادرة على العيش معي ولا في 99 ستيلافيستا وإنها عائدة شرقاً للعيش مع شقيقتها.

إلا أنّ شعوري الأول، بعد الاستياء المبدئيّ، كان الراحة الصرفة. كنت ما زلت أعتقد أنّ فاي هي المسؤولة عن اختفاء غلوريا تريماين وظهور فاندن ستار، وأنّ رحيلها سوف يعيد الأيام الأولى من الرومانسية والشاعرية.

كنت مصيباً جزئياً فحسب. غلوريا تريماين عادت بالفعل، إنما ليس في الدور الذي توقّعته. كنت من ساعد على الدفاع عنها في محاكمتها، وبالتالي كان يجب أن أعرف أفضل من ذلك.

بعد أيام قليلة من رحيل فاي، أدركت أنّ البيت اتخذ وجوداً منفصلاً، وصارت ذكرياته السرّية تفصح عن نفسها باستقلالية عن تصرّفاتي. غالباً حين أعود إلى البيت في المساء، توّاقاً للاسترخاء خلال ارتشاف نصف كأس من الويسكي، أجد شبحي مايلز فاندن ستار وغلوريا تريماين حرّين طليقين. شخصية ستار السوداء المخيفة تكثّف حضورها بعد حضور زوجته الواهن إنما المثابر. تلك المثابرة كانت سيفاً ذا ذي حدين ويمكن ملاحظتها حرفياً، إذ تتصلّب جدران غرفة المعيشة وتُعتم في دوامة من الغضب التي تتركّز في منطقة صغيرة من الظلمة في أحد التجاويف، وكأنّها تخفي حضورها، إنما في اللحظة الأخيرة تختفي شخصية غلوريا سريعاً، تاركة الغرفة تغلي وتتلوّى.

كانت فاي قد فجّرت روح المقاومة هذه، وتخيّلت غلوريا تريماين تمرّ بفترة مشابهة من الجحيم الحيّ. مع عودة ظهور شخصيتها في دورها الجديد، راقبتها بعناية، رافعاً مستوى الصوت إلى أعلى درجة رغم الضرر الذي قد يلحق بالبيت نفسه. مرّة مرّ ستامرز وعرض عليّ فحص الدارات الكهربائية. كان قد رأى المنزل من الطريق، يتلوّى ويبدّل لونه مثل حبّار يتعذب. شكرته واختلقت عذراً ما ورفضت عرضه. لاحقاً أخبرني أنني طردته بصورة غير مباشرة؛ من الجليّ أنه بالكاد تعرّفني؛ كنت أذرع المكان المنتفض المظلم مثل مجنون في تراجيديا رعب من العصر الإليزابيثي، غافلاً عن كلّ ما حولي.

على الرغم من أنّ شخصية مايلز فاندن ستار كانت تسيطر عليّ، فقد أدركت تدريجياً، أنه هو من أفقد غلوريا تريماين صوابها. ما الذي حرّض على عدوانيته التي لا تستكين، لا يمكنني سوى تخمين أنه ربما كان يكره نجاحها، أو ربما كانت تخونه. حين ردّت أخيراً وأردته قتيلاً، فلا بدّ من أنه كان دفاعاً عن النفس.

بعد شهرين من رحيل فاي شرقاً، طلبت الطلاق. اتصلت بها وقد جنّ جنوني، وقلت لها إنني سأكون ممتناً إن أجّلت ذلك، إذ أنّ الدعاية التي ستنتج عن ذلك سوف تقتل مكتبي الجديد. لكنّ فاي تمسّكت بموقفها. وأكثر ما أزعجني أنها بدت أفضل مما كانت عليه منذ سنوات، كانت سعيدة بالفعل ثانية. حين ناشدتها قالت إنها تحتاج الطلاق حتى تعاود الزواج، ثم، كقشة قصمت ظهر البعير، رفضت أن تخبرني بهوية الرجل.

حين وضعت سمّاعة الهاتف من يدي غاضباً، كانت أعصابي تشتعل مثل مسبار يتجه نحو القمر. غادرت المكتب باكراً وبدأت أطوف الحانات في "ريد بيتش"، ثم عدت ببطء إلى "فرميليون ساندز". وصلت إلى "99 ستيلافيستا" مثل كتيبة من شخص واحد، محطّماً بالسيارة معظم زهور الماغنوليا في الممرّ المؤدّي إلى البيت، ثم مندفعاً إلى المرأب بعد تحطيم البوابتين الآليتين.

علقت مفاتيحي في قفل الباب واضطررت أخيراً إلى تحطيم أحد الألواح الزجاجية. صعدت إلى الطابق الأوّل وخرجت إلى السطيحة المعتمة، رميت قبعتي ومعطفي في حوض السباحة ثم ارتميت في غرفة المعيشة. بحلول الساعة الثانية، بينما سكبت لنفسي كأساً ووضعت آخر فصل من دراما "غروب الآلهة" [1] في الستيريو، كان المكان بأسره يتحمّى.

في طريقي إلى النوم دخلت مترنّحاً غرفة فاي لأرى أيّ ضرر يمكنني أن أحدثه بما بقي من ذكراها، فركلت خزانة الملابس ورميت المرتبة أرضاً، وحوّلت الجدران إلى اللون الأزرق بوابل من الشتائم.

بعد الثالثة بقليل غفوت، والبيت يدور حولي مثل طاولة دوّارة ضخمة.

لا بدّ من أنها كانت الرابعة فجراً حين أفقت، مدركاً الصمت المريب الذي يلفّ الغرفة المظلمة. كنت مرتمياً على السرير، وإحدى يديّ حول زجاجة الويسكي، والأخرى تحمل عقب سيجارة منطفئ.

كانت الجدران ساكنة، لا تحرّكها حتى الدوّامات المترسّبة التي تعصف في البيت السيكوتروبي حين يكون سكانه نائمين.

تغيّر شيء ما في منظور الغرفة. حاولت التركيز على السقف الرمادي، وأصخت السمع لخطوات أقدام في الخارج. بدأت جدران الرواق تنكمش. والمدخل، وهو عادة بعرض ستّ بوصات، اتّسع لكي يدخل أحدهم. لم يدخل أحد، لكنّ الغرفة تمدّدت لكي تتّسع لحضور إضافي، وارتفع السقف إلى الأعلى. وسط ذهولي، حاولت ألا أحرّك رأسي، ورحت أراقب منطقة الضغط الشاغرة، وهي تزحف بسرعة إلى داخل الحجرة نحو السرير، في حركة تظللها قبّة صغيرة في السقف.

توقّفت منطقة الضغط على حافة السرير وتريّثت لبضع ثوان. لكنّ بدلاً من أن تستقرّ الجدران، فقد أخذت ترتعش بسرعة، محدثة على سطحها انتفاخات غريبة، مشعّة بإحساس من التردّد والإلحاح الدقيق.

ثم، فجأة، سكنت الغرفة. بعدها بهنيهة، حين نهضت مستنداً إلى مرفقي، تشنّجت الغرفة بعنف، وانبعجت الجدران متسبّبة بارتفاع السرير عن الأرض. أخذ البيت بأكمله يهتزّ ويتلوّى. وفي خضمّ هذه النوبة، انكمشت غرفة النوم وتمدّدت مثل قلب يحتضر، وأخذ السقف يرتفع وينخفض.

ثبّت نفسي على السرير المتمايل وتدريجياً توقّف الانكماش، وعادت الجدران إلى وضعها السابق. نهضت وأنا أتساءل أيّ أزمة جنونية استنسخها هذا البيت السيكوتروبي الجنوني.

كانت الغرفة غارقة في الظلام، وشعاع القمر يتسلل عبر فتحات التهوئة الصغيرة خلف السرير. وكانت هذه تنقبض بينما الجدران تنغلق على بعضها. ضغطت بيدي على السقف، فأحسست به يضغط بقوة إلى الأسفل. كانت حواف الأرضية تندمج مع الجدران بينما الغرفة تحوّل نفسها إلى كرة.

تراكم ضغط الهواء. هرعت إلى فتحات التهوئة، ووصلت إليها فأحكمت إغلاق نفسها حول قبضتي يديّ، وأخذ الهواء يصفر عبر أصابعي. ألصقت وجهي بالفتحات، واستنشقت الهواء الليليّ البارد محاولاً تحرير يديّ.

كان لوح التحكّم الخاص بالطوارئ لإطفاء البيت، يقع فوق الباب في الطرف المقابل من الغرفة. فهرعت نحوه، وكافحت لتسلّق السرير المائل، لكنّ البلاستيكس المتدفّق كان قد غمر اللوح برمّته. أخفضت رأسي لئلا أرتطم بالسقف، ثم خلعت ربطة عنقي، وأنا ألهث في الهواء النابض. وجدت نفسي أختنق في حين استنسخت الغرفة الأنفاس الأخيرة لفاندن ستار بعد تعرّضه لإطلاق النار. كان التشنّج الهائل ردةّ فعله على رصاصة غلوريا تريماين التي اخترقت صدره.

بحثت في جيبي عن سكين، فوجدت ولاعة السجائر، أخرجتها وأشعلتها. كانت الغرفة الآن كرة رمادية قطرها ثلاثة أمتار، وعلى سطح جدرانها برزت عروق غليظة بعرض ذراعي، محطّمة هيكل السرير.

رفعت الولاعة إلى سطح السقف، وتركتها تشتعل على الفلوغلاس المعتم. فوراً بدأ السقف يئزّ ويحتدم. اشتعلت فيه النيران وانشقت إلى شفتين ملتهبتين تفرقتا في وميض من الحرارة المضيئة.

حين انشطرت الغرفة كالشرنقة، رأيت مدخل الرواق الملتوي يتجه نحو الغرفة تحت الخطوط الخارجية المظلمة لسقف غرفة الطعام. بقدمين مرتعشتين تحت البلاستيكس المنصهر، اندفعت نحو الرواق. بدا أنّ البيت كله قد تصدّع. فانبعجت الجدران، والتفّت الأرضيات على حوافها، وانسكبت المياه من حواف حوض السباحة أما الألواح الزجاجية للسلّم فقد تمزّقت، وانبثقت أسنان تشبه الشفرات من الجدار.

هرعت إلى غرفة فاي، وعثرت على مفتاح الإطفاء وضغطت عليه. ظلّ المنزل ينبض لكنْ بعدها بدقيقة انغلق وصار ساكناً. استندت إلى الجدار المنبعج وتركت الماء يسقط على وجهي من رشّاش السقف.

من حولي، بجناحين ممزّقين غارقين في الفوضى، انكمش البيت إلى الداخل مثل زهرة معذّبة.

وقف ستامرز بين مشاتل الزهور المسحوقة، وجعل ينظر إلى البيت وقد لاح على وجهه الذعر الممزوج بالحيرة. كان الوقت قد تجاوز السادسة، وقد غادرت آخر سيارة من سيارات الشرطة الثلاث، وأعلن الملازم المسؤول الهزيمة أخيراً قائلاً: "اللعنة، لا أستطيع اعتقال بيت بتهمة الشروع في القتل، أليس كذلك؟". ضحكت بقوّة من سؤاله، ومشاعر الصدمة الأوّلية لدي حلّ محلها إحساس شبه هستيريّ بالطرافة.

لم يستطع ستامرز بدوره فهم ردّة فعلي.

سألني بصوت يغلب عليه الهمس: "ماذا كنت تفعل في الداخل؟".

"لا شيء. قلت لك إنني غفوت سريعاً. لا عليك، البيت لا يمكنه سماعك. لقد أطفأته".

سرنا على الحصى وخضنا في الماء الذي امتدّ مثل مرآة سوداء. أخذ ستامرز يهزّ رأسه، قائلاً: "لا بدّ من أنّ المكان أصيب بنوبة جنون. لو سألتني رأيي فإنه يحتاج إلى طبيب نفسي".

قلت له: "معك حق، في الواقع كان ذلك دوري تماماً، أن أعيد تشكيل الصدمة الأصلية وأطلق مكبوتات البيت".

"لمَ تمزح حيال الأمر؟ لقد حاول قتلك".

"لا تكن عبثياً. المتهم الحقيقي هو فاندن ستار. لكنْ مثلما ألح الملازم، لا يمكنك اعتقال رجل ميت منذ عشر سنوات. لقد كانت الذكرى المكبوتة لموته هي التي حاولت قتلي. حتى لو أنّ غلوريا اندفعت للضغط على الزناد، فإنّ ستار هو من صوّب المسدّس.

صدّقني، لقد عشت دوره لشهرين. ما يقلقني هو أنه لو لم تتمتّع فاي برجاحة العقل وتهجرني لكنت نوّمت مغناطيسياً بشخصية غلوريا تريماين حتى تقتلني".

وسط ذهول ستامرز، أزمعت البقاء في 99 ستيلافيستا. ناهيك عن أنني لا أملك ما يكفي من المال لشراء بيت آخر، فالمكان فيه ذكريات لم أرد نسيانها. كانت غلوريا تريماين ما زالت هناك وأنا واثق من أنّ فاندن ستار رحل أخيراً. المطبخ ووحدات الخدمة ظلّت تعمل، وبصرف النظر عن أشكالها المشوّهة فإنّ معظم الغرف ظلّت قابلة للسكن فيها. علاوة على ذلك، كنت بحاجة إلى الراحة، وليس من شيء أهدأ من بيت ساكن.

بالطبع، في الوضع الحالي، بالكاد يمكن اعتبار 99 ستيلافيستا مسكناً نموذجياً. مع ذلك، فإنّ الغرف المشوّهة والممرّات المنبعجة فيها من قوّة الشخصية بقدر ما في أيّ منزل سيكوتروبي. لوح التحكّم ما زال يعمل وذات يوم سأشغّل البيت ثانية. لكنّ ثمة أمراً واحداً يقلقني. تلك النوبات العنيفة التي مزّقت المنزل قد تكون ألحقت ضرراً ما بشخصية غلوريا تريماين. أن أعيش معها قد يكون جنوناً من طرفي، لكنّ ثمة سحراً خفياً في البيت حتى في شكله المشوّه، مثل الابتسامة الغامضة على وجه تلك الحسناء المجنونة.

غالباً ما أفتح لوح التحكّم وأفحص وحدة الذاكرة. شخصيتها، أياً تكن، موجودة هناك، وسيكون محوها أمراً في غاية السهولة. لكنني لم أستطع.

ذات يوم قريب، وأياً تكن العاقبة، أعرف أنني سأعيد تشغيل البيت من جديد.

1962

العملاق الغارق

في صباح اليوم التالي للعاصفة، جرفت المياه جثة العملاق الغارق إلى الشاطئ على بعد زهاء عشرة كيلومترات شمال غرب المدينة. وقد تواترت أخبار الجثة بادئ ذي بدء عبر مزارع كان على مقربة من المكان، وأكّدها تالياً مراسلو الصحيفة المحلية والشرطة. على الرغم من ذلك فإنّ غالبية الناس، وأنا واحد منهم، ظلّوا متشكّكين، لكنّ عدد الشهود الذي أكّدوا بصورة متزايدة الحجم الهائل للعملاق، كان أكثر من أن ننكره. كانت المكتبة التي اعتدت وزملائي أن نجري فيها أبحاثنا شبه مهجورة حين انطلقنا إلى الشاطئ بعيد الثانية عصراً، وطوال اليوم واصل الناس مغادرة مكاتبهم ومتاجرهم والاتجاه إلى الشاطئ مع شيوع أخبار العملاق في أرجاء المدينة.

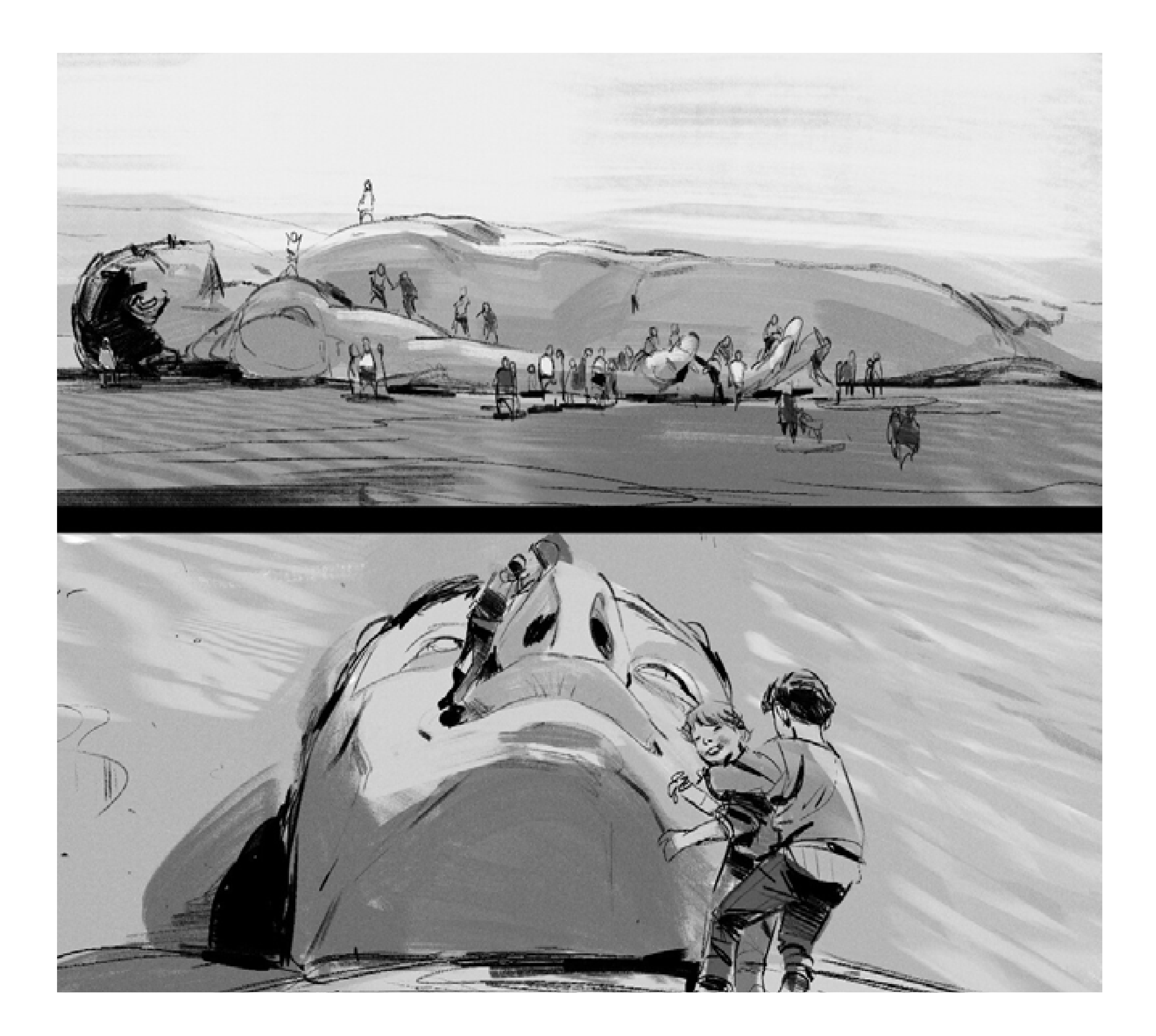
حين وصلنا إلى الكثبان الرمليّة على الشاطئ، وجدنا حشداً كبيراً من الناس، واستطعنا رؤية الجسد مسجّى في المياه الضحلة على بعد مائتي متر منا. في البداية بدت التخمينات بشأن حجمه مبالغاً بها إلى درجة كبيرة. كان المدّ منخفضاً في حينه، كاشفاً جسد العملاق الذي لم يبد، تحت الشمس، أكبر بكثير من سمكة قرش. وقد استلقى على ظهره وذراعاه ممدودان جانباً، في شبه استرخاء، وكأنّه نائم على مرآة من الرمل المبلل، وكان انعكاس جلده المبيض يخبو عندما ينحسر الماء عنه. تحت الشمس المشرقة، تلألأ جسده مثل ريش طائر بحريّ أبيض.

ذاهلون أمام هذا المشهد، وغير مقتنعين بالتفسيرات المبتذلة التي ساقها جمهور المتفرّجين، هبطت ورفاقي من الكثبان إلى الشاطئ. كان الجميع متردّداً في الاقتراب من العملاق، لكنْ بعد نصف ساعة اقترب منه صيادان ينتعلان جزمتين. وحين اقتربا بقامتيهما الضئيلتين من الجسد المسجّى، ارتفعت الجلبة بين النظّارة. بدا الرجلان قزمين تماماً أمام العملاق. وعلى الرغم من أنّ عقبيه كانا غائرين جزئياً في الرمل، فإنّ قدميه كانتا بضعف قامة الصيادين على الأقلّ، وأدركنا فوراً أنّ هذا اللوياثان [2] الغارق له كتلة ومقاييس أحد أضخم حيتان العنبر الشائعة.

وصلت ثلاثة قوارب صيد شراعية إلى الموقع وظلّت على بعد خمسمائة متر من الشاطئ، بينما تجمّع البحارة في مقدّمها. وقد أثنى تحفّظهم النظّارة على الشاطئ عن الاقتراب أكثر من العملاق. وحين عيل صبرهم نزلوا عن الكثبان ووقفوا ينتظرون على الحصى، توّاقين لمشاهدة العملاق عن كثب. انحسر الرمل وشكّل حفرة حول العملاق، وكأنّه سقط في تلك البقعة من السماء. وقف الصيادان بين قدميه الضخمتين، ملوّحين لنا مثل سيّاح بين أعمدة معبد غارق في الماء على ضفاف النيل. لهنيهة، خشيت أنّه نائم فحسب وأنه قد يتحرّك فجأة ويطبق عقبيه معاً، لكنّ عينيه الزجاجيتين كانتا تحدّقان بالسماء، غير واعيتين للرجلين الصغيرين بين قدميه.

بعد ذلك، أخذ الصيادان يدوران حول الجثة، ماشيين حول رجليه الغليظتين. وبعد أن توقّفا لفحص أصابع اليد الملقاة على الرمل، اختفيا عن الأنظار بين الذراع والصدر، ثم عاودا الظهور لفحص الرأس، مغطّيين عيونهما بينما يحدّقان بجانب وجهه اليوناني الملامح. وقد ذكّرتني جبهته المسطّحة، وأنفه المستقيم وشفتاه المحدّدتان بوضوح بنسخة رومانية من براكسيتيلس [3]، في حين أكّدت فتحتا أنفه التامّتان الشبه بذلك التمثال الضخم. فجأة صرخ الجمهور، وأشارت مئات الأذرع نحو البحر. مجفلاً، رأيت أحد الصيادين يتسلق صدر العملاق ويمشي عليه مومئاً للجمهور. صاح الجمهور دهشة واستحساناً وانطلق نحو جثة العملاق مثيراً شلالاً من الحصى تحت أقدامه.

حين اقتربنا من الجسد الراقد في بركة ماء بحجم حقل، فإنّ ثرثرتنا الحماسيّة انحسرت مجدّداً أمام الأبعاد الضخمة لهذا العملاق الميت. كان ممدّداً على مقربة من خطّ الشاطئ، ورجلاه أقرب إلى الماء، وهذا أخفى حجمه الحقيقي. على الرغم من وقوف الصيادين على بطنه، فقد تشكّل الحشد في دائرة واسعة من حوله، وراحت مجموعات من ثلاثة أو أربعة أشخاص تقترب بحذر من اليدين والقدمين.



جلت ورفاقي حول الجانب المغمور بالماء منه، فلاح فوقنا جذعه ووركاه مثل بدن سفينة تقطّعت بها السبل. كانت بشرته اللؤلؤيّة منتفخة بفعل الملوحة، مما حجب رسم عضلاته وأوتاره الضخمة. مررنا أسفل ركبته اليسرى التي ارتخت قليلاً، فرأينا خيوطاً من الطحالب الداكنة عالقة بها، وقد ألقي بشكل فضفاض فوق عضوه التناسلي، شال من قماش مخرّم كبير حال لونه بفعل الماء إلى الأصفر الشاحب، لكنّه ظلّ يحفظ شيئاً من حشمة العملاق، وقد فاح عبق ملحيّ حاد من القماش تحت شعاع الشمس، مختلطاً برائحة حلوة إنما نافذة لجلده.

توقّفنا عند كتفه وجعلنا نحدّق بوجهه الساكن. افترّت الشفتان قليلاً، وغامت العين المفتوحة، وكأنّها حُقنت بسائل حليبي أزرق، لكنّ الأقواس الدقيقة للمنخرين والحاجبين أسبغت على الوجه سحراً منمّقاً يتناقض مع القوّة الساحقة للصدر والكتفين.

كانت أذنه معلّقة وسط الهواء فوق رؤوسنا مثل رواق منحوت. وإذ رفعت يدي لألمس شحمة الأذن المتدلّية، ظهر أحدهم من طرف الجبين وصرخ بي من علٍ. فتراجعت إلى الخلف مجفلاً، ثم رأيت مجموعة من الشباب قد تسلّقوا الوجه يدفع بعضهم بعضاً داخل محجري العينين وخارجهما. أخذ الحشد يتسلق جسده من الجهات كافة، وقد وفّرت ذراعاه سلّماً مزدوجاً. من راحتي اليدين أخذوا يتسلقون الذراعين إلى المرفق ثم يزحفون على عضلات الذراع المنتفخة إلى الممشى المسطّح المكوّن من عضلات الصدر التي غطّت النصف العلوي من الصدر الناعم العديم الشعر، ومن هناك يصعدون إلى الوجه، متسلّقين الشفتين والأنف، ثم يهبطون إلى البطن ليلتقوا آخرين ممن امتطوا الكاحلين وأخذوا يستكشفون عمود الفخذين



المزدوج.

واصلنا الجولة بين الحشد، وتوقّفنا لكي نلقي نظرة على اليد اليمنى المدودة. وقد تكوّنت بركة مياه صغيرة في راحة اليد، مثل بقايا من عالم آخر، وقد جفّف أولئك الذين تسلقوا الذراع تلك البركة. حاولت أن أقرأ خطوط الكفّ، باحثاً عن أيّ دليل على شخصية العملاق، لكنّ تضخم الأنسجة محا تلك الخطوط وحجب كلّ أثر لهويته وآخر محنة مأسوية مرّ بها. بدا أنّ العضلات الضخمة وعظام الرسغ في اليد تنكر أيّ حساسية لصاحبها، لكنّ الجلد الرقيق للأصابع والأظافر المقصوصة بعناية بطول ستّ بوصات، وشت بشخصية مهذّبة، وهو ما تعكسه ملامح الوجه الهلينيّ الذي احتشد سكان المدينة فوقه كالذباب.

وقف شاب يافع على رأس الأنف المستدقّ، ملوّحاً بذراعيه، صارخاً برفاقه، لكنّ وجه العملاق ظلّ محتفظاً بهدوئه الطاغي.

عدنا إلى الشاطئ واقتعدنا الحصى وشاهدنا الدفق المتواصل للناس الآتين من أرجاء المدينة. احتشد نحو ستة أو سبعة مراكب صيد قبالة الشاطئ وخاض البحّارة في مياه الشاطئ الضحلة لإلقاء نظرة عن كثب على الكائن الضخم. لاحقاً ظهرت مجموعة من رجال الشرطة الذين قاموا بمحاولة فاترة لضرب طوق على الشاطئ، لكنهم تخلّوا عن هذه الفكرة بعد الاقتراب من العملاق وغادروا المكان وهم ينظرون خلفهم بارتياك.

بعد ساعة، امتلأ الشاطئ بما لا يقلّ عن ألف شخص، وقد وقف مائتان منهم على الأقلّ أو جلسوا على العملاق، متكوّمين حول الذراعين والرجلين الطويلة أو دائرين في حركة دائبة على صدره ومعدته. وقد احتلت عصبة كبيرة من الشباب الرأس، مطيحين بعضهم بعضاً عن الوجنتين ومنحدرين على مسطّحات الفكّ الناعمة. وتمدّد اثنان أو ثلاثة على الأنف، في حين زحف آخر داخل أحد المنخرين، حيث أطلق أصواتاً أشبه بالنباح.

بعد ظهر ذلك اليوم عادت الشرطة وأفسحت طريقاً عبر الحشد لمجموعة من العلماء؛ خبراء في تشريح الكائنات الضخمة والأحياء البحريّة، من الجامعة. نزلت عصبة الشباب ومعظم الناس عن العملاق، تاركين خلفهم حفنة من العنيدين الذين جثموا على رؤوس أصابع القدمين وعلى الجبهة. دار الخبراء حول العملاق، مومئين برؤوسهم وهم يتشاورون بحماسة، يسبقهم رجال الشرطة الذي راحوا يدفعون جمع النظّارة إلى الخلف. وحين وصلوا إلى اليد المدودة، عرض الضابط الأعلى رتبة مساعدتهم في الصعود إلى الكفّ، لكنّ العلماء سارعوا إلى رفض العرض.

بعد عودة الحشد إلى الشاطئ، قاموا مجدّداً بتسلّق العملاق، وكانوا يغطونه تماماً حين غادرنا المكان عند الساعة الخامسة، مغطّين الذراعين والرجلين مثل قطيع من النوارس فوق سمكة ضخمة نافقة.

عاودت زيارة الشاطئ بعد ثلاثة أيام. استأنف أصدقائي بحثهم في المكتبة، وتركوا لي مهمة مراقبة العملاق وإعداد تقرير. ربما شعروا باهتمامي الخاص بالقضية، لاسيما وأنني كنت توّاقاً للعودة إلى الشاطئ. لم يكن ثمة شيء من نزعة حبّ مشاهدة الأموات في ذلك، ففي نهاية المطاف، كان العملاق ما زال حياً بالنسبة إليّ، وقطعاً أكثر حياة من كثر ممن كانوا يتفرّجون عليه. ما وجدته مذهلاً هو ذلك النطاق الهائل، المساحات الضخمة التي احتلتها ذراعاه ورجلاه، وهو ما بدا تأكيداً لهوية أطرافي الصغيرة عينها، لكنّ الأهم من ذلك كله، هو الحقيقة الصريحة فحسب لوجوده. مهما تنوّعت الشكوك في حياتنا، فقد كان العملاق، حيّاً أم ميتاً، موجوداً بمعنى مطلق، موفّراً لمحة عن عالم من المطلقات المشابهة التي لا نشكّل، نحن النظّارة على الشاطئ، سوى نسخة معيوبة وحقيرة منها.

حين وصلت إلى الشاطئ كان الحشد أقلّ بكثير، وقد اقتعد نحو مئتين إلى ثلاثمئة شخص الحصى، متّخذين المكان موضعاً للنزهة ولمشاهدة مجموعات الزوّار الذين يمشون على الرمل. وقد حمل الموج المتعاقب العملاق أقرب إلى الشاطئ، مائلاً برأسه وكتفيه



نحو المياه، بحيث بدا أنه بات مضاعف الحجم، وجسده الضخم يقزّم قوارب الصيد الراسية بجوار قدميه. كان خطّ الشاطئ منحنياً عند قوس ظهره، موسعاً صدره ومميلاً رأسه إلى الخلف، مسبغاً عليه وضعية أكثر قوة. وأسبغت العوامل المجتمعة من مياه البحر وتورّم الأنسجة، على وجهه ملمحاً أكثر نضارة وشباباً. وعلى الرغم من أنّ النسب العريضة لملامحه، جعلت من المستحيل تقييم سنّه وشخصيته، ففي زيارتي السابقة، وشى فمه وأنفه الكلاسيكيان بأنه شاب مهذّب متحفّظ. غير أنه بدا هذه المرّة في بداية منتصف العمر على الأقلّ. وقد أشارت الوجنتان المنتفختان، والأنف والصدغان الأغلظان والعينان الضيّقتان إلى تحلّل مقبل قد يلحق به عمّا قريب.

ما برح هذا التطوّر المتسارع لمرحلة ما بعد الموت في شخصية العملاق – وكأنّ العناصر الكامنة في شخصيته اكتسبت زخماً كافياً خلال حياته لكي تنطلق في اندفاعة أخيرة وجيزة – يسحرني. فقد أشار إلى بداية استسلام العملاق إلى ذلك النظام الزمني المتطلّب للغاية والذي تجد بقية البشرية نفسها فيه، والذي تشكّل حياتنا الفانية، مثل ملايين الفقاعات في دوّامة متشظية، منتجه النهائي. اتخذت موضعي على الحصى مقابل رأس العملاق تماماً، حيث تمكنني رؤية الواصلين الجدد والأطفال الذين يتسلّقون جسده. بين زوّار الفترة الصباحية، جاءت مجموعة رجال يرتدون سترات جلدية وقبعات من القماش، أخذوا يفحصون العملاق بعناية واحترافية، وقاموا بقياس الأبعاد ووضعوا حسابات تقديرية على الرمل مستعينين بقطع من الأخشاب الطافية. افترضت أنهم من دائرة الأشغال العامة والخدمات البلدية الأخرى، التي لا ريب تتساءل كيف تتخلّص من هذا الحطام الهائل.

ظهر آخرون يرتدون ملابس أكثر أناقة، من أصحاب حلبات السيرك وما شابه ذلك، وداروا ببطء حوله، واضعين أيديهم في جيوب معاطفهم الطويلة، دون أن ينبسوا بكلمة. ومن الجليّ أنّ حجمه كان كبيراً للغاية حتى بالنسبة إلى مؤسساتهم الضخمة. وبعد رحيلهم واصل الأطفال تسلّق الرجلين والذراعين وهبوطها، وصارع الشباب بعضهم البعض فوق وجهه، والرمل الرطب من أقدامهم يغطّي جلده الأبيض.

في اليوم التالي تعمّدت تأجيل زيارتي حتى وقت متأخر من بعد الظهر، وحين وصلت وجدت العدد لا يزيد عن خمسين إلى ستين شخصاً افترشوا الحصى. وقد حملت المياه العملاق أقرب إلى الشاطئ فبات بعيداً بمسافة تقلّ عن خمسة وسبعين متراً، وقدماه تسحقان حاجز الماء القديم. وقد أمال الرمل المنحدر جسده نحو البحر، والتوت قسمات وجهه بما يشبه إيماءه واعية. جلست على رافعة معدنيّة ضخمة ثُبتت بصندوق إسمنتيّ فوق الحصى، وجعلت أتأمّل الجسد الراقد.

كان جلده الأبيض قد فقد الآن شفافيته اللؤلؤية ولوّثه الرمل المتّسخ الذي حلّ محلّ الرمل الذي جرفه المدّ الليليّ. وملأت الطحالب الفجوات ما بين أصابعه، في حين احتلت المخلّفات وعظام الحبار الشقوق تحت الوركين والركبتين. إلا أنه، وعلى الرغم من ذلك، ومن التغلّظ المستمر لقسماته، ظلّ محتفظاً بمظهره الهوميريّ المهيب. فعرض منكبيه المهول، ويداه وذراعاه الضخمة كالأعمدة، ما انفكّت تحمل شخصيته إلى بعد آخر، وبدا العملاق صورة أصدق عن البحارة الأرغوناوتيين [4] الغارقين أو أبطال الأوديسة، من الصورة التقليدية المرسومة في الذهن التي تستحضرهم بأحجام بشرية.

هبطت إلى الرمل وسرت بين برك الماء نحو العملاق. كان ثمة صبيان جالسين في تجويف الأذن، وفي الطرف البعيد وقف شاب وحيد على أحد أصابع الأقدام، شاخصاً نحوي بنظرات فاحصة خلال اقترابي من العملاق. ومثلما أملت حين أخّرت زيارتي، لم يعرني أحد آخر أيّ اهتمام، وظلّ مرتادو الشاطئ مكوّمين داخل معاطفهم.

اكتست يد العملاق اليمنى بالأصداف المكسورة والرمال التي انطبعت عليها عشرات آثار الأقدام. وقد ارتفع الورك المستدير فوقي، حاجباً منظر البحر عني. أما العبق الحلو المالح الذي شممته سابقاً فقد غدا حرّيفاً أكثر من ذي قبل، وعبر الجلد القاتم رأيت اللفائف المعوجة للشرايين التي تخثّر الدم فيها. ومهما بدا المنظر كريهاً، فإنّ التحوّل المتواصل، تلك الحياة المتجلية في الموت، هو ما أتاح لي أن أضع موطئ قدم على الجثة.

استعنت بإبهامه الناتئ، وتسلّقت صعوداً عبر راحة اليد. كان الجلد أغلظ مما توقّعت، بالكاد يلين تحت ثقل وزني. مشيت مسرعاً على الذراع المنحدر والعضلات المنتفخة. وكان وجه العملاق الغارق إلى يميني، فبدا بمنخريه الغائرين ووجنتيه الضخمتين، مثل فوهة بركان غريب الشكل.

التففت بحذر حول الكتف، وخرجت إلى ساحة الصدر الواسعة، حيث بدت أضلاع القفص الظهري أشبه بعوارض خشبية ضخمة. وقد امتلأ الجلد الأبيض بالندوب الداكنة الناجمة عن عدد لا يحصى من آثار الأقدام، والتي ظهرت عليها آثار الأعقاب بكلّ وضوح. كان أحدهم قد بنى قصراً رمليّاً صغيراً في وسط القفص الصدري، فتسلقت إلى هذا البناء المتهدّم جزئياً لكي أحصل على رؤية أوضح للوجه.

كان الصبيان الصغيران قد تسلقا الأذن واندفعا نحو محجر العين اليمنى التي كان بؤبؤها الأزرق المحتجب بالكامل بسائل حليبي اللون، يحدّق بعماء إلى ما بعد جسديهما الصغيرين. وإذا شوهد جانبياً من الأسفل، فإنّ الوجه يفقد كلّ كبريائه وصفائه، فالفم المشوّه والذقن المرتفع بعضلاته المنتفخة يشبهان حطام سفينة ضخمة. أدركت للمرّة الأولى مدى الألم الجسدي الذي عاناه العملاق في لحظاته الأخيرة، والذي لم يعد العقل موجوداً ليشعر بتحلّله. كانت العزلة المطلقة للجسد المنكوب، مثل سفينة مهجورة على الشاطئ الفارغ، كأنّها نابعة من ارتطام الموج، محوّلة وجهه إلى قناع من الإنهاك واليأس.

حين تقدّمت خطوة إلى الأمام، غارت قدمي في نسيج طريّ، وهبّ غاز منتن من شقّ بين الأضلاع. فتراجعت إلى الوراء هارباً من الهواء الفاسد الذي انتشر مثل غيمة فوق رأسي، عدت إلى البحر لكي أستنشق الهواء النقي. ولمفاجأتي رأيت أنّ يد العملاق اليسرى قد بُترت.

حدّقت بعجب بالرسغ المقطوع المسودّ، بينما الشاب الوحيد المستلقي في مقعده الهوائي على ارتفاع ثلاثين متراً، يحدجني بعينين حمراوين كالدم.

كانت تلك بداية سلسلة من عمليات نهب الجثة. أمضيت اليومين التاليين في المكتبة، متردّداً لسبب ما في زيارة الشاطئ، مدركاً أنني شهدت على الأرجح اقتراب نهاية الوهم العظيم. حين اجتزت بعد ذلك الكثبان الرمليّة ووصلت إلى الحصى، كان العملاق يبعد مسافة تقلّ عن عشرين متراً، ومن هذه المسافة اختفى كلّ السحر الذي أحاط سابقاً بجسده البعيد بجوار الموج. على الرغم من حجمه الهائل، فإنّ الندوب والأوساخ التي غطّت جسده، جعلته إنساناً فحسب، ولم تزده أبعاده الشاسعة إلا هشاشة.

كانت يده وقدمه اليمنى قد بُترتا، وسحبتا إلى أعلى الشاطئ وحملتا على عربة. بعد الاستفسار من المجموعة الصغيرة من الجالسين عند كاسر الموج، فهمت أنّ مصنع أسمدة ومصنع أعلاف، هما المسؤولان عن ذلك.

انتصبت قدمه الباقية في الهواء، وقد ثُبّت كابل فولاذي إلى الإصبع الكبير، استعداداً على ما يبدو لليوم التالي. غصّ الشاطئ بالعمال وملأت حفر عميقة الرمل جرّاء عملية جرّ اليد والقدم. كان سائل كريه داكن ينزّ من الأطراف المبتورة، ملطّخاً الرمل والأقماع البيضاء لعظام الحبار. بينما أمشي على الحصى لاحظت أنّ عدداً من الشعارات المتهكمة والصلبان المعقوفة وغيرها من العلامات حُفرت على جلد العملاق الرماديّ، وكأنّ تشويهه أطلق سيلاً مفاجئاً من الغلّ المكبوت. شحمة إحدى الأذنين غرزت فيها حربة خشبية، وشبّت نار صغيرة في وسط الصدر، مسوّدة الجلد المحيط بها. وأخذ رماد الحطب يتطاير مع الريح.

فاحت من الجثة رائحة حادة؛ التوقيع الذي لا يخطئ للتعفّن، وهو ما أبعد على الأقلّ الحشد الاعتيادي من الفتية. عدت إلى الحصى وتسلّقت الرافعة. ورأيت أنّ وجنتي العملاق انتفختا إلى درجة أنهما حجبتا عينيه ودفعتا الشفتين إلى الخلف كأنّهما تتثاءبان. أما الأنف ذو الملمح الهلينيّ السابق فقد التوى وتسطّح وانبعج داخل الوجه المنتفخ بفعل الدوس عليه وركله بأعقاب الأحذية.

حين زرت الشاطئ في اليوم التالي، شعرت بنوع من الراحة، حين وجدت أنّ الرأس قد أزيل.

مضت بضعة أسابيع قبل أن أقوم برحلتي التالية إلى الشاطئ، وبحلول ذلك الوقت فإنّ الملمح البشري الذي لاحظته سابقاً كان قد اختفى. ففي نظرة عن كثب، بدا الصدر والبطن إنسانيين تماماً، بيد أنّ الجثّة، بعد قطع كلّ من الأطراف، أولاً عند الركبة والمرفق، ثم الكتف والفخذ، صارت شبيهة بجيفة أيّ حيوان بحريّ – الحوت أو القرش – بلا رأس. مع فقدان الهوية، والآثار القليلة المتبقية للشخصية التي تشبّثت بوهن بالعملاق، فإنّ اهتمام النظّارة انحسر، وهُجر الشاطئ إلا من متشرّد مسنّ ظلّ يتردّد على الشاطئ، ومن الحارس الجالس عند مدخل كوخ المقاول.

ارتفعت سقالة خشبية متهالكة حول الجثة، ومنها تأرجحت عشرات السلالم التي تمايلت في الريح، وانتشرت على الرمال الحبال والسكاكين الطويلة ذات المقابض المعدنيّة والخطافات، وتلطّخ الحصى بالدم وبقطع من العظم والجلد.

أومأت للحارس، الذي راح يحملق بي من فوق موقد النار. كانت المنطقة برمّتها تعمّها الرائحة العطنة لقطع كبيرة من الدهن التي تغلي في برميل خلف الكوخ.

كلا عظمتي الفخذ انتزعتا، ووضعتا بمساعدة رافعة صغيرة فوق القماش الشبيه بالشاش الذي كان يغطّي سابقاً خاصرة العملاق، وبدت الجيوب المفتوحة مثل أبواب حظيرة. أما الذراعان العلويان، وعظام الترقوة والأعضاء التناسلية فقد أزيلت هي الأخرى.



وما بقي من الجلد فوق الصدر والبطن عُلّم بأشرطة متوازية مطلية بالقطران، وكشفت أوّل خمسة أو ستة شرائط مفصولة من القفص الصدري عن قوس ضخم من الأضلاع.

في أثناء مغادرتي، انقضّ سرب من النوارس من السماء وحطّ على الشاطئ، وأخذ ينقر الرمل الملطّخ بصرخات عنيفة.

بعدها ببضعة أشهر حين نُسيت أخبار العملاق، بدأت أجزاء عديدة من جسده تعاود الظهور في أرجاء المدينة. معظم تلك القطع كان عظاماً وجدت مصانع الأسمدة صعوبة في طحنها، لكنّ حجمها الضخم والأوتار والغضاريف الكبيرة الملتصقة بالمفاصل، دلّت عليها بسهولة. لسبب ما، بدت تلك الأشلاء أفضل في تجسيد جوهر عظام العملاق الأصلية مما فعلت الزوائد المتضخّمة التي بُترت لاحقاً. حين نظرت إلى مباني أكبر تجار الجملة في سوق اللحوم في الطرف المقابل من الطريق، أدركت أنّ قطعتين ضخمتين من عظام الفخذ، نُصبتا على جانبي البوابة. وقد لاحت فوق رؤوس العتّالين مثل الألواح الضخمة في ديانة بدائية ما، ورادوتني رؤية مفاجئة للعملاق يقف على ركبتيه على تلك العظام العارية ويمشي في شوارع المدينة، ملتقطاً الأشلاء المبعثرة من ذاته في رحلة عودته إلى البحر.

بعد ذلك ببضعة أيام رأيت عظم العضد الأيسر على مدخل أحد أحواض بناء السفن (ظلّ توأم تلك العظمة ممدّداً في الطين بين الأكوام أسفل الرصيف التجاري الرئيسي في الميناء). في الأسبوع ذاته، عُرضت اليد اليمنى المحنّطة في الكرنفال السنوي لنقابة الصيادين.

أما الفكّ الأسفل، فشقّ طريقه بصورة نموذجية، إلى متحف التاريخ الطبيعيّ. بقية الجمجمة اختفت، لكنها ما زالت على الأرجح في الأرض القاحلة أو في حدائق خاصة في المدينة؛ في الفترة الأخيرة، خلال إبحاري في النهر، لاحظت اثنين من أضلاع العملاق يشكّلان قوساً تزيينياً في الحديقة المائية، وربما جرى الخلط بينها وبين عظام فكّ سمكة قرش. وكانت قطعة كبيرة من الجلد المدبوغ والموشوم، بحجم بطانية هندية، تشكّل قماشاً خلفياً للدمى والأقنعة في متاجر الهدايا بجوار حديقة الملاهي، ولا ريب عندي أنه في أماكن أخرى من المدينة، في الفنادق أو أندية الغولف، فإنّ أنف العملاق أو أذنيه المحنطتين كانتا معلّقتين على جدار فوق المدفئة. أما بالنسبة إلى العضو التناسلي الضخم، فإنه ينهي أيامه في متحف العجائب ضمن سيرك يسافر شمال غرب البلاد. هذا الجهاز الضخم، المذهّب في نسبه وأحياناً في فعاليته، يحتلّ حجيرة في حدّ ذاته. المفارقة أنه يخلط بينه وبين عضو الحوت، وبالتأكيد معظم الناس، حتى أولئك الذين رأوه ينجرف إلى الشاطئ أوّل مرّة بعد العاصفة، يتذكّرون الآن العملاق، إن كانوا يتذكّرونه، بصفته وحشاً بحرياً ضخماً.

ما زالت بقية الهيكل العظمي، وقد جرّدت من اللحم، على شاطئ البحر، كومة الأضلاع المبيضة مثل أخشاب سفينة مهجورة. كوخ المقاول، الرافعة والسقالة قد أزيلت كلها، والرمل الذي جُرف إلى الخليج على طول الشاطئ دفن الحوض والعمود الفقري. في الشتاء، ترتطم الأمواج المتكسرة بهذه البقايا، أما في الصيف فتوفّر مجاثم مثالية للنوارس.

1964







موناليزا الغروب عند الظهيرة

قال ريتشارد مايتلاند بضيق بالغ لزوجته: "تلك النوارس الحقيرة! ألا يمكنك إبعادها؟".

وقفت جوديث خلف الكرسيّ المتحرّك، ويداها ترفرفان حول عينيه المعصوبتين بالضمادات مثل حمّامتين عصبيتين. ألقت نظرة عبر العشب إلى ضفة النهر، وقالت: "حاول ألا تفكّر بها يا حبيبي. إنها تقبع هناك فحسب".

"فحسب؟ هذه هي المشكلة!".

رفع مايتلاند عكّازته وراح يلوّح بها بعنف في الهواء: "أشعر بوجودها هناك، تراقبني!".

كانا قد اختارا السكن في منزل والدته لكي يقضي فيه فترة نقاهته، على افتراض أنّ المخزون الثري من الذكريات البصرية سوف يعوّضه عن العمى المؤقت؛ إصابة بسيطة في العين التهبت بعد ذلك، وتطلّبت في النهاية عملية جراحية ومدة شهر من العتمة خلف الضمادات. غير أنّ تلك الذكريات لم تعوّض عن نموّ حواسه الأخرى. كان المنزل يبعد نحو ثمانية كيلومترات من الساحل، ولكنْ عند انخفاض المدّ فإنّ سرباً من الطيور الجشعة، يأتي من النهر ويستقرّ على الطمي على بعد خمسين متراً من مكان جلوس مايتلاند على كرسيّه المتحرّك وسط المعشبة. لم تكن جوديث تسمع النوارس إلا بالكاد، أما بالنسبة إليه، فإنّ نقرها المفترس ملأ الهواء الرطب مثل صرخات جوقة باخوسيّة وحشيّة. كانت تسكن مخيلته صورة طاغية للضفاف الغارقة بدماء آلاف الأسماك الممزّقة.

استسلم لشعوره بالعجز، وأخذ يستمع إلى أصواتها وهي تخفت فجأة. ثم، بصوت حادّ، مثل تمزّق قطعة قماش، ارتفع السرب دفعة واحدة في الهواء. جلس متصلّباً على الكرسيّ المتحرّك، قابضاً بيمناه على عكازته كأنّها هراوة، مترقّباً هبوط النوارس على العشب، ومتخيّلاً مناقيرها الشرهة تمزّق الضمادة فوق عينيه.

وكأنما ليبعدها عنه، أخذ ينشد بصوت عال:

"كانت العنادل تغني

قرب دير القلب المقدّس

وتغني في الغابة الدامية

حين صاح أغممانون عالياً.. !".

خلال الأسبوعين المنصرمين منذ عودته من المشفى، قرأت له جوديث معظم أشعار إليوت الأولى. بدا أنّ سرب النوارس اللامرئية يخرج مباشرة من ذلك المشهد القاتم.

هبطت الطيور ثانية، ومشت جوديث بضع خطوات متردّدة على العشب، وقامتها القاتمة تقطع دائرة الضوء التي تغطّي عينيه.

قال ضاحكاً: "تبدو قطيعاً من سمك البيرانا، ما الذي تفعله، هل تفترس ثوراً؟".

"لا شيء يا عزيزي، بقدر ما أرى...". اختفى صوت جوديث مع هذه الكلمة الأخيرة. رغم أنّ عماءه مؤقت - في واقع الأمر، كان يمكنه، عبر إزاحة الضمادات قليلاً، رؤية صورة ضبابية إنما متناسقة للحديقة مع أشجار الصفصاف التي تحجب النهر - فما زالت زوجته تحاصره بالممنوعات المعقّدة التي يستخدمها المبصرون لكي يبقوا على مسافة من المكفوفين. فكّر أنّ المعوقين الحقيقيين، هم ذوو الأطراف المثالية.

"ديك، عليّ الذهاب إلى البلدة لشراء البقالة. أستكون على ما يرام لمدّة نصف ساعة؟".

"بالطبع. فقط أطلقي بوق السيارة حين تعودين".

كانت مهمة الاعتناء بالمنزل الريفيّ المتداعي بمفردها - فوالدة مايتلاند الأرملة ذهبت في رحلة بحريّة إلى المتوسط - تَحدّ من الوقت الذي يمكن جوديث أن تمضيه معه. لحسن الحظّ، فإنّ معرفته الحميمة بالبيت وفّرت عليها الاضطرار إلى قيادته في أرجائه. كان كافياً إقامة بعض الحواجز من الحبال ووضع بضعة مصدّات ارتطام قطنية على زوايا المناضد الخطرة. بالتأكيد، ما إن يصبح في الطابق الأعلى، فإنّه يتنقّل بين الأروقة المتعرّجة والسلالم الخلفية المعتمة بسهولة أكبر من جوديث، وقطعاً بشغف أكبر؛ غالباً في المساء تذهب بحثاً عنه وتجفل إذ ترى زوجها الضرير



يخرج فجأة من باب على بعد بضعة أمتار منها خلال تجواله في الحجرات العلوية القديمة المغبرة. قسمات وجهه المنتشية، حين يكون مستغرقاً في ذكرى ما من الطفولة، كانت تذكّرها بطريقة غريبة بأمه، تلك المرأة الجميلة الفارعة الطول التي بدا أنّ ابتسامتها الرقيقة تخفي دوماً عالماً خاصاً.

في البداية، حين كان أسير الضمادات، دأبت جوديث على قراءة الصحف له في فترتي الصباح وبعد الظهر، ثم ديوان شعر وحتى، بجهد بطولي، بداية رواية موبي ديك. إلا أنه في غضون بضعة أيام، تصالح مع عمائه، فتلاشت الحاجة الدائمة إلى أيّ محفز خارجي. سرعان ما اكتشف مثل كلّ شخص ضرير أنّ الناتج البصري الخارجي ليس إلا جزءاً من النشاط البصري الواسع للدماغ. كان قد توقّع أن يغرق في ظلمة جهنمية عميقة، لكنّ دماغه، بدلاً من ذلك، كان مليئاً طوال الوقت بالحركة المتواصلة للضوء واللون. في بعض الأوقات، حين يكون مستلقياً في شعاع الشمس الصباحي، يرى أنماطاً دائرية دقيقة من الضوء البرتقالي، مثل أقراص شمسية ضخمة. وهذه الصور تنحسر في النهاية إلى نقاط صغيرة باهرة تشعّ فوق مشهد محجوب تتحرّك عليه أشكال داكنة مثل حيوانات في واحة أفريقية عند الغسق.

في أوقات أخرى، تفرض ذكريات منسيّة نفسها على هذه الشاشة، وقد افترض أنها تعاويذ بصريّة من طفولته مدفونة منذ زمن طويل في تلافيف ذاكرته.

كانت تلك الصور، بذكرياتها المؤلمة، أكثر ما يضايقه. إذا ما سمح لعقله بالانجراف مع تلك الصور فيمكنه استحضارها متى ما أراد، مشاهداً بلا حول ولا قوّة بينما تتجسّد تلك المناظر المراوغة في الأطياف التي تملأ عينه الداخلية. صورة على وجه الخصوص، مكوّنة من اللمحات الخاطفة لجروف شديدة الانحدار، ورواق مظلم من المرايا ومنزل مرتفع عالي الجملونات، كانت تتكرّر باستمرار، وإن بتفاصيل غير متصلة بأيّ شيء يذكره. حاول استكشافها، مصحّحاً الجروف الزرقاء أو البيت المرتفع في تفكيره ومنتظراً أن تنتج من ذلك صورة يتعرّفها. لكنّ جلبة النوارس وحركة جوديث ذهاباً وإياباً في الحديقة، ما فتئت تشوش تفكيره.

"وداعاً يا حبيبي! أراك لاحقاً!".

حيّاها مايتلاند برفع عكّازته في الهواء. سمع السيارة وهي تبتعد على الممرّ، مغيّرة في الأثناء الهوية الصوتية للبيت. كانت الدبابير



تطنّ بين اللبلاب أسفل النافذة، وتحوم فوق بقع الزيت على الحصى. وأخذت الأشجار تتمايل في الهواء الدافئ، كاتمة صوت اندفاع جوديث بسرعة في السيارة. لمرّة، ظلّت النوارس صامتة. عادة كان من شأن هذا أن يثير ريبته، لكنه بقي متمدّداً، مديراً اتجاه الكرسيّ المتحرّك حتى يصبح في مواجهة الشمس.

غير مفكّر بشيء، أخذ ينظر إلى الهالات الضوئية الصامتة في عقله. عادة، يؤدّي تحرّك أشجار الصفصاف أو صوت نحلة تصطدم بإبريق الماء الزجاجي على الطاولة بجواره، إلى إنهاء شروده هذا. وقد ذكّرته هذه الحساسية المفرطة تجاه أبهت الأصوات أو الحركات بالحساسية الفائقة للمصابين بداء الصرع، أو ضحايا داء الكلب في تشنجاتهم. بدا تقريباً أنّ الحواجز بين أعمق مستويات النظام العصبي والعالم الخارجي، لم تعد قائمة، تلك الطبقات العازلة من الدم والعظام، من اللاإرادي والعرفي...

مع توقّف بالكاد محسوس في تنفّسه، استرخى بحذر على كرسيّه. وقد انعكست على شاشة عقله صورة لمحها من قبل، لخطّ ساحليّ صخري تلوح جروفه المعتمة بين الضباب البحريّ. كان المشهد بأكمله رتيباً كئيباً. وفي الأعلى غيوم منخفضة عكست سطح الماء الصفيحيّ. ومع انقشاع الضباب اقترب من الشاطئ، ورأى الأمواج تتكسّر على الصخور. وامتدّت أعمدة الزبد كالأفاعي البيض بين البرك والشقوق بحثاً عن الكهوف التي تغور عميقاً في قلب الجرف. ذكّره الساحل، في حاله تلك من الهجران، بالشواطئ الباردة لتيبرا ديل فويغو وبمقابر السفن في كيب هورن، أكثر مما بأيّ ذكرى تخصه هو. إلا أنّ الجروف اقتربت، ولاحت عالياً في الهواء فوقه، وكأنّ هويتها تعكس صورة ما مدفونة عميقاً في عقله.

وإذ ما زال مفصولاً عن خطّ الشاطئ بالمياه الرمادية، فقد تتبع هذا الخطّ، حتى انقسمت الجروف عند فم مصبّ صغير. فانقشع الضوء فوراً، والتمعت مياه المصبّ بوهج شبه شبحيّ. كانت الصخور البيض للجروف المحيطة، التي تخترقها كهوف ومغاور، تسطع بضوء ناعم، كأنما كانت مضاءة بقنديل سرّي ما.

متشبّثاً بهذا المشهد أمامه، بحث على الشاطئ عن مصبّ النهر. كانت الكهوف مهجورة، لكنه حين اقترب منها فإنّ الممرّات المقنطرة المضيئة بدأت تعكس الضوء كقاعة من المرايا. في الوقت نفسه وجد نفسه يدخل ظلمة البيت المرتفع الذي رآه من قبل، وقد فرض الآن حضوره في حلمه. في مكان ما داخل البيت، خلف المرايا، كانت قامة طويلة برداء أخضر تراقبه، متقهقرة عبر الكهوف. سمع بوق سيارة يتردّد مرّات عدّة، ثم سمع صرير الحصى تحت عجلات سيارة تعبر الممرّ المؤدّي إلى البيت.

نادت زوجته: "أنا جوديث يا حبيبي، أكلّ شيء على ما يرام؟".

لاعناً في سرّه، تحسّس المكان حوله بحثاً عن عكّازته. اختفت صورة الساحل المظلم والمصبّ بكهوفه الشبحية. مثل دودة عمياء، أدار رأسه الثقيل نحو الأصوات والأشكال اللا مألوفة في الحديقة.

عبرت جوديث العشب واقتربت منه: "أأنتَ على ما يرام؟ ما الخطب، إنك تبدو متشنّجاً، هل ضايقتك تلك الطيور؟".

"لا، دعيها".

أخفض عكّازته، مدركاً أنه على الرغم أنّ النوارس غير حاضرة بصرياً في نطاق نظره الداخلي، فقد لعبت دوراً غير مباشر في خلق ذلك المشهد. الطيور البيضاء، صيادة القطارس. بذل جهداً ليقول: "لقد كنت نائماً".

انحنت جوديث وأمسكت يديه: "عذراً. سوف أطلب من أحد العمال بناء فزّاعة. يفترض بذلك أن..".

حرّر يديه منها: "لا، إنها لا تقلقني البتة"، ثم أضاف همساً: "أرأيتِ أحداً في البلدة؟".

"د. فيليبس. قال لي إنك ستتمكّن من نزع الضمادات بعد نحو عشرة أيام".

"حسن. ولكن لا داعي للعجلة. أريد إنجاز الأمر بالصورة المناسبة".

بعد أن عادت زوجته إلى البيت، حاول استئناف أحلام يقظته، لكنّ الصورة ظلّت عالقة خلف شاشة وعيه.

عند الفطور في صباح اليوم التالي، قرأت عليه جوديث الرسائل البريدية.

"ثمة بطاقة بريدية من والدتك. إنهم بجوار مالطا، في مكان يدعى جوزو".

"أعطني البطاقة"، تحسّس البطاقة: "جوزو، تلك جزيرة كاليبسو. لقد أبقت عوليس هناك سبع سنوات، وعدته بالشباب الأبديّ إن بقي معها إلى الأبد".

جذبت جوديث البطاقة نحوها: "لايفاجئني ذلك.. لو استطعنا توفير الوقت، فيجب أن نذهب معاً إلى هناك في إجازة. بحور قاتمة بلون النبيذ، سماء كالفردوس، صخور زرقاء. سحر".

"صخور زرقاء؟".

"أجل. أفترض أنها الطباعة السيئة. لا يعقل أن يكون هذا لونها الحقيقي".

"إنها كذلك في واقع الأمر".

ظلّ ممسكاً بالبطاقة، وخرج إلى الحديقة، مستعيناً بالحبال لكي يتحسّس طريقه. حين استقرّ على الكرسيّ المتحرّك، فكّر بأنّ ثمة أموراً أخرى متوافقة في رسم البطاقة مع ما رآه في حلم اليقظة. الصخور البيضاء نفسها والمغاور الشبحية، يمكن رؤيتها في لوحة ليوناردو "عذراء الصخور"، إحدى أكثر لوحاته غموضاً؛ السيّدة العذراء جالسة على الحافة الصخرية الجرداء قبالة المياه تحت مدخل الكهف المعلّق فوقه، مثل روح تتسيّد عالماً بحرياً مسحوراً، منتظرة أولئك الذين يقذفهم البحر إلى الشواطئ الصخرية لنهاية العالم. كما في الكثير من لوحات ليوناردو، كلّ خصائص الشوق والرعب فيها يمكن العثور عليها في الخلفية. هنا، عبر طريق مقنطر عبر الصخور، يمكن رؤية الصخور البلورية الزرقاء التي رآها مايتلاند في حلم يقظته.

"هل أقرأها لك؟".

"ماذا؟".

"بطاقة والدتك. إنك تحملها بيدك".

"عذراً، رجاء افعلي".

أصغى إلى نصّ الرسالة الموجز، منتظراً عودة جوديث إلى داخل البيت. حين رحلت جلس بهدوء لبضع دقائق تصله أصوات النهر البعيدة عبر الأشجار، والزعيق الباهت للنوارس ينجرف على الضفاف البعيدة أسفل المصبّ.

هذه المرة، كأنّما استجابة لمناشدته، عاودته الرؤية بسرعة. عبر الجروف المظلمة، والأمواج المندفعة عند مداخل الكهف، ثم عبر العالم الشفقي للمغاور بجانب النهر. في الخارج، عبر الدهاليز الصخرية، رأى سطح الماء يتلألأ مثل صفحة من الموشور، وكان الضوء الأزرق الناعم ينعكس على المرايا الزجاجية التي شكّلت جدران الكهف. في الوقت نفسه شعر أنه يدخل المنزل المرتفع، الذي تشكّل سوره من المنحدر الذي رآه من البحر. تلألأت القناطر الشبيهة بالصخور بالألوان الزيتية الغامقة للأعماق البحريّة، وتدلّت ستائر قديمة من الدانتيل من الأبواب والنوافذ مثل شباك عتيقة.

كان ثمة سلّم داخل الكهف، ومنعطفاته المألوفة تؤدّي إلى قاعات داخلية. نظر إلى الأعلى فرأى القامة المتّشحة بالرداء الأخضر تراقبه من مدخل مقنطر. كان الوجه مخفياً عنه بالضوء المنعكس من المرايا على الجدران. اندفع مرتقياً السلّم، حتى وصل إليها، ولهنيهة رأى وجهها.

"جوديث!"، مهتزّاً إلى الأمام على كرسيّه، مدّ يده بعجز إلى إبريق الماء على الطاولة، ويده اليسرى تضرب جبهته في محاولة لتبديد الرؤية المرعبة.

"ريتشارد! ما الخطب؟".

سمع صوت خطوات زوجته المسرعة على العشب، ثم شعر بيديها تهدّئان من اضطراب يديه.

"حبيبي، ما الذي يجري؟ إنك تتصبّب عرقاً".

بعد ظهر ذلك اليوم، حين وجد نفسه وحيداً مجدّداً، اقترب من المتاهة المظلمة بمزيد من الحذر. عند انخفاض المدّ عادت النوارس إلى الأرض الطينية بعيد الحديقة، وزعقاتها القديمة أعادت عقله إلى أعماقه مثل الطيور الجنائزية التي اختطفت جسد تريستان. حارساً نفسه ومخاوفه، عبر ببطء الحجرات المشعّة للمنزل السرّي، باحثاً في الأرجاء عن الساحرة ذات الرداء الأخضر التي كانت تراقبه من أعلى السلّم.

لاحقاً، حين جلبت جوديث الشاي على صينية، تناول الطعام بعناية، متكلّماً إليها بنبرة محسوبة.

سألته: "ماذا رأيتَ في الكابوس؟".

قال لها: "رأيت بيتاً من المرايا تحت البحر، وكهفاً عميقاً، رأيت كلّ شيء، إنما بطريقة غريبة، مثل أحلام أناس مكفوفين منذ زمن مديد".

خلال فترة بعد الظهر والمساء ظلّ يعود من وقت لآخر إلى المغاور، متحركاً بحذر عبر الحجرات الخارجية، متنبّهاً دوماً للقامة المتدثّرة بالرداء التي تنتظره عند مدخل الحرم الداخلي الأعمق.

في صباح اليوم التالي زاره الدكتور فيليبس لكي يغيّر الضمادات.

"ممتاز، ممتاز"، علّق، حاملاً المصباح بيد بينما يعاود لصق الضمادات فوق عينيه، "أسبوع آخر وستتخلص نهائياً من هذه. على الأقلّ بتّ تعرف ما الذي يشعر به المكفوفون".

قال مايتلاند: "يمكن أن يحسدهم المرء".

"أحقاً؟".

"يرون بعين داخلية مثلما تعلم. بمعنى ما، كلّ شيء هناك حقيقيّ أكثر".

"هذه وجهة نظر".

أنهى د. فيليبس وضع الضمادات. ثم فتح الستائر: "ما الذي رأيته بعينك الداخلية؟".

لم يردّ مايتلاند. كان د. فيليبس قد فحصه في المكتبة المظلمة، لكنّ ضوء المصباح اليدويّ الرفيع وإبر الضوء القليلة المتسرّبة من الستائر ملأت عقله مثل الكشّافات الضوئية. انتظر انحسار الوهج مدركاً أنّ عالمه الداخلي، المغارة، وبيت المرايا والساحرة، قد

احترقت في عقله بفعل نور الشمس.

قال د. فيليبس وهو يحكم غلق حقيبته: "إنها صور سباتية، لقد كنت في منطقة غير مألوفة، جالساً لا تفعل شيئاً إلا أنّ خلايا نظرك العصبية متأهبة، أرض قاحلة بين النوم والوعي، يمكن توقّع أن تحدث شتى الأمور الغريبة فيها".

بعد رحيله، قال مايتلاند للجدران غير المرئية، وشفتاه تهمسان تحت الضمادات: "دكتور، أعد لي عيني الداخلية".

تطلّبه الأمر يومين كاملين لكي يتعافى من هذه الفترة القصيرة من الضوء الخارجي. بذل جهداً، مستكشفاً صخرة بعد صخرة، حتى يعاود الوصول إلى الساحل المخفيّ، مندفعاً عبر ضباب بحريّ يغلّف كلّ شيء، باحثاً عن المصبّ الضائع.

في النهاية عاودت الشواطئ المشعّة الظهور.

قال لجوديث: "أظنّ من الأفضل أن أنام وحدي الليلة، سوف أستخدم غرفة أمي".

"بالطبع يا ريتشارد. أمن خطب؟".

"أظنّ أنني قلق. لا أحظى بما يكفي من التمارين الرياضية، وثمة ثلاثة أيام متبقية فحسب، لا أريد أن أقلق نومك".

وجد طريقه بنفسه إلى غرفة نوم أمه، التي لم يرها إلا لماماً منذ زواجه قبل سنوات خلت. أعاده السرير المرتفع، والحفيف العميق للملاءات الحريرية وأصداء الروائح المنسيّة إلى طفولته الأولى. ظلّ مستيقظاً طوال الليل، مصغياً إلى أصوات النهر وهي تنعكس من الأواني الزجاجية فوق الموقد.

فجراً، حين طارت النوارس من مصبّ النهر، زار المغاور الزرقاء من جديد، والبيت المرتفع في الجرف. وإذ بات يعرف ساكنة البيت، ذات الرداء الأخضر التي تراقبه من أعلى السلّم، فقد قرّر أن ينتظر ضوء الصباح. عيناها المغريتان، قنديل ابتسامتها الشاحب، كانت تطفو أمامه.

إلا أنه بعد الفطور، عاد الدكتور فيليبس.

قال لمايتلاند بخفّة وهو يقوده من الحديقة إلى البيت: "حسناً، "فلننزع هذه الضمادات".

سألته جوديث: "للمرّة الأخيرة؟ أأنتَ واثق من ذلك؟".

"قطعاً. لا نريد أن تستمرّ هذه الحال إلى الأبد، أليس كذلك؟".

وجّه مايتلاند نحو حجرة المكتبة، وقال لهما: "اجلس هنا يا ريتشارد. جوديث، أسدلي الستائر".

وقف مايتلاند متحسّساً المنضدة: "لكنك قلت إنّ الأمر سيتطلب ثلاثة أيام أخرى يا دكتور".

"هذا مسلّم به. لكنني لم أردك أن تتحمّس أكثر من اللازم. ما الأمر؟ إنك تقف هناك متردّداً مثل امرأة عجوز. ألا تريد الإبصار ثانية؟".

كرّر مايتلاند بصوت كئيب: "الإبصار؟ بالطبع". جلس بتكاسل على المقعد بينما قام د. فيليبس بنزع الضمادات. سيطر عليه شعور عميق بالخسارة. قال: "دكتور، هل أستطيع وضعها لـ..".

"هراء. تستطيع الرؤية بصورة ممتازة. لا تقلق، لن أعاود رفع الستارة. سوف يمرّ يوم كامل قبل أن تتمكّن من الرؤية بحريّة. سوف أعطيك نظارات شمسيّة لتضعها على عينيك. على أيّ حال، هذه تسمح بمرور ضوء أكثر مما تتخيّل".

عند الحادية عشرة من صباح اليوم التالي، وعيناه تغطيهما النظارات الشمسيّة، خرج مايتلاند إلى المعشبة. وقفت جوديث على السطيحة تشاهده وهو يشقّ طريقه متجاوزاً الكرسيّ المتحرّك. حين وصل إلى أشجار الصفصاف، نادته: "أأنتَ على ما يرام حبيبي؟ هل تراني؟".

من دون أن يردّ، التفت نحو البيت. نزع النظارات الشمسية ورماها على العشب. نظر من خلال الأشجار إلى مصبّ النهر، إلى السطح الأزرق للمياه الممتدّة على الضفة المقابلة. كانت مئات النوارس محتشدة على الضفاف، ورؤوسها تلتفت جانبياً لتظهر القوس الكامل لمناقيرها. نظر خلفه إلى البيت المرتفع، متعرّفاً البيت الذي رآه في منامه. كلّ شيء في هذا البيت، مثل النهر المضيء الذي يمرّ به، بدا ميتاً.

فجأة ارتفعت النوارس في الهواء، وزعيقها يحجب صوت جوديث التي كانت تناديه مجدّداً من السطيحة. في حركة تحويم كثيفة عن الأرض، مثل معول ضخم، ارتفعت النوارس فوق رأسه وراحت تحوم فوق البيت.

بسرعة، قام مايتلاند بدفع أغصان الأشجار جانباً واتجه منحدراً إلى الضفة.

بعد لحظة، سمعت جوديث صرخته تعلو على زعيق النوارس. كان الصوت نصفه ألم ونصفه انتصار، وهرعت بين الأشجار غير واثقة ما إذا كان قد جرح نفسه أو أنه اكتشف شيئاً سارّاً.

ثم رأته واقفاً على الضفة، رأسه مرفوع نحو الشمس، والدم النازف من عينيه يلمع على وجنتيه ويديه، مثل أوديب جشع، وخال من الندم.

1964



لماذا أريد أن أفعل بورنالد ريغان

خلال خيالات الاغتيالات تلك

رونالد ريغان وكارثة التصادم المفاهيمي بالسيارات. أُجريت دراسات لا تحصى على مرضى مصابين بالشلل الجزئي (شلل الجنون العام)، ووضع ريغان في صلب سلسلة من محاكاة حوادث السيارات. مثلاً، ارتطام العديد من السيارات ببعضها البعض، الاصطدامات المباشرة، هجمات بالسيارات (ظلت التخيّلات حول اغتيالات الرؤساء مصدر قلق دائم، وأظهر الخاضعون للاختبارات هوساً متعدّد الأشكال بالزجاج الأمامي وصندوق السيارة). وكان لدى بعض المرضى خيالات جنسية طاغية محورها الممارسات السادية المهووسة بالجنس الشرجي، تمحورت جميعها حول المرشح الرئاسي.

وقد طُلب من المختَبرين تخيّل الضحية الأمثل عبر وضعهم نسخة طبق الأصل من رأس ريغان على الصور الفوتوغرافية التي تمثّل حوادث السير القاتلة. فاختار 82 في المئة من المشاركين الاصطدام بمؤخّر السيارة مع تفضيل وجود براز ونزيف في المستقيم. وقد أُجري المزيد من الاختبارات لتحديد عمر السيارة الأمثل، فكانت الفترة النموذجية ثلاث سنوات، كما تبيّن أنّ الضحايا الأطفال يوفّرون الإثارة القصوى (وهذا تؤكّده دراسات شركات السيارات حول حوادث السير المفضّلة). من المأمول بناء نموذج يتضمّن مستقيم رونالد ريغان وحادث الاصطدام الذي يتسبّب بأقصى إثارة جنسية للجمهور.

صار تالوس مهووساً أكثر فأكثر

تكشف الدراسات المتعلّقة بالأفلام السينمائية التي ظهر فيها رونالد ريغان أنماطاً مميّزة من الجمود في عضلات الوجه المرتبطة بالسلوك الجنسي المثلي. حيث يتوافق التوتّر المستمر للمصرّات الفموية ودور الاحتباس النطقي، مع الدراسات السابقة حول تصلّب الوجه (مثلاً عند أدولف هتلر ونيكسون). وقد تبيّن وجود تأثير إيروتيكي واضح عند جمهور الأطفال المصابين بالشلل التشنجي لدى مشاهدتهم لقطات بالعرض البطيء لخطابات الحملات الانتخابية للمرشّح الرئاسي. وحتى عند البالغين، فإنّ تأثير المحتوى اللفظي يكاد لا يُذكر، مثلما تبيّن عند استبدال الشريط، بشريط آخر أدخلت عليه بعض التعديلات، مما أنتج آراء متعارضة تماماً. كما كشف عرض للصور الشرجيّة ارتفاعاً حاداً في معاداة السامية وفي تخيّلات معسكرات الإبادة الجماعية (راجع التخيّلات الشرجية السادية الناتجة عن تحفيز المستقيم لدى الأطفال المحرومين).

بجينات المرشّح الرئاسي

حوادث بلوغ الذروة في تخيّلات ممارسة الجنس مع دونالد ريغان. أعطي المرضى صوراً فوتوغرافية لشركاء جنسيين خلال الجماع. في كلّ حالة استُبدل وجه الشريك الأصليّ بوجه ريغان. وقد أثبت الجماع المهبلي مع "ريغان" أنه مخيّب للآمال بصورة ساحقة، منتجاً النشوة الجنسية عند 2 في المئة من المختَبرين.

وقد أنتجت أنماط الجنس الإبطية والشدقية والسرّية والأذينية والمدارية، شيئاً من الانتصاب. لكنّ الإيلاج الشرجي كان المفضل بصورة طاغية. وبعد دورة أوّلية في التشريح، تبيّن أنّ المصران الأعور والقولون يوفّران أيضاً مواقع استثارة ممتازة. وفي 12 في المئة من الحالات، وهو رقم مرتفع، فإنّ محاكاة فتحة الشرج بعد فغر القولون، أدّت إلى هزّة جماع وصلت نسبتها إلى 98 بالمائة. وقد أُنتجت مقاطع سينمائية تظهر ريغان في ممارسات جنسية متعدّدة (أ) خلال الخطب الانتخابية (ب) في تصادم السيارات الخلفية مع سيارات عمرها عام وثلاثة أعوام (ج) مع ماسورة العادم (د) مع الأطفال الفييتناميين ضحية الاعتداءات الوحشية.

التي رآها عبر مئات الشاشات التلفزيونية

الخيالات الجنسية المرتبطة برونالد ريغان. أدّت الأعضاء التناسلية للمرشّح الرئاسي إلى حالة من الافتتان المتواصل. وقد بُنيت سلسلة من الأعضاء التناسلية باستخدام: (أ) أجزاء من فم جاكلين كينيدي (ب) عادم سيارة كاديلاك (ج) قلفة الرئيس جونسون (د) طفل ضحية اعتداء جنسي.

وفي 89 من الحالات، ولّدت الأعضاء التناسلية المصنّعة زيادة مرتفعة في النشوة الجنسية الذاتية. وتشير الاختبارات إلى لعب الطبيعة الاستمنائية لملامح المرشّح الرئاسي دوراً في ذلك. إذ تبيّن أنّ الدمى المكوّنة من نماذج أعضاء ريغان الجنسية البديلة، لديها تأثير مقلق على الأطفال المحرومين.



الدراسات الإنتاجية السينمائية حول رونالد ريغان

تسريحة شعر ريغان. أجريت اختبارات على الانبهار الذي تُحدثه تسريحة شعر المرشح الرئاسي على المختبرين. وقد أقامت نسبة 65 بالمائة من الذكور روابط إيجابية بين هذه التسريحة وشعر العانة الخاص بهم. ومن هذا المنطلق، بُنيت محاكاة لسلسلة من تسريحات الشعر المثلى.

خلقت سيناريو النشوة الجنسية المفاهيمية

الدور المفاهيمي لريغان. استُخدمت عيّنات من ملامح ريغان السينمائية، في بناء سلسلة درامية نفسيّة نموذجية تؤدّي فيها شخصية ريغان دور الزوج، والطبيب، وبائع بوالص التأمين، ومستشار الزواج، إلخ. وكشف إخفاق تلك الشخصيات في التعبير عن أيّ معنى، الشخصية غير الفعّالة لريغان. وبالتالي، فإنّ نجاح ريغان يشير إلى حاجة المجتمع المرحلية لإعادة تأسيس المفاهيم المتعلقة بقادته السياسيين. وبالتالي، يظهر ريغان بوصفه سلسلة من المفاهيم الوضعية، معادلات أساسية تعيد تشكيل أدوار العدوانية والشرجية.

أنطولوجيا فريدة من العنف والكوارث

شخصية ريغان. من المتوقع أن تهيمن الشخصية الشرجية للمرشّح الرئاسي على الحياة الأميركية في السنوات المقبلة. وفي المقابل، لا يزال الراحل ج. أف. كينيدي يشكّل النموذج الأوّلي للعنصر الشفويّ الذي يُنظر إليه عموماً من منظور ما قبل البلوغ. وقد كُلّف المرضى النفسيون العصابيون في مرحلة لاحقة، بمهمّة وضع تخيّلات جنسيّة تشمل ريغان. وجاءت النتائج لتؤكّد الفكرة القائلة بأنّ صور المرشحين الرئاسيين ينظر إليها في المقام الأوّل من منظور الأعضاء التناسلية؛ على سبيل المثال، فإنّ وجه ليندون جونسون ينطوي على سمات تناسلية واضحة، من قلفة الأنف، إلى شكل الفكّ، إلى كيس الصفن إلخ. أما الوجوه فينظر إليها بوصفها مختونة (ج. أف. كينيدي، وخروتشوف)، أو غير مختونة (ليندون جونسون، أدينور). أما في اختبارات تجميع الوجوه، فقد اعتُبر وجه ريغان بصورة موحّدة تمثيلاً لانتصاب القضيب. وشجّع المرضى على تصوّر الموت الأمثل لرونالد ريغان بواسطة الممارسة الجنسية.

1968



الكارثة الجويّة

وصلتني الأخبار التي تفيد بأنّ أكبر طائرة في العالم سقطت في البحر بجوار أكابولكو مع ألف راكب على متنها، خلال تغطيتي المهرجان السينمائي السنوي في تلك المدينة. حين بُثّت أولى التقارير الإخبارية الإذاعية، عبر مكبّرات الصوت في قاعة العرض، تركت وزملائي الصحافيون مقاعدنا وهرعنا إلى الشارع، وأخذنا نحملق بصمت في المحيط المضاء بنور الشمس، متوقّعين ربما أن نشهد ارتفاع الموج في الأفق.

أدركت مثل الجميع، أنّ هذه أكبر كارثة في تاريخ الطيران، وأنها مأساة تضاهي زوال بلدة كبيرة من الوجود. وإذ فقدت كلّ اهتمامي في المهرجان السينمائي، فقد سررت حين أمرني مدير المحطّة التلفزيونية التي أعمل لصالحها في مكسيكو سيتي، بأن أتوجّه بسيارتي إلى موقع الحادث، على بعد نحو ثلاثين كيلومتراً باتجاه الجنوب.

خلال رحلتي بالسيارة تذكّرت بداية عمل تلك الطائرات العملاقة. على الرغم من أنها لم تمثّل تطوّراً كبيراً في تكنولوجيا الطيران، إذ كانت في حقيقة الأمر نسخة من طائرة سابقة، كان ثمة ما لامس المخيلة في الرقم ألف، مطلقاً كلّ النذر التشاؤمية التي لم تستطع جميع الإعلانات الترويجية تبديدها.

ألف مسافر؛ رجال أعمال، راهبات مسنّات، أطفال عائدون إلى ذويهم، عشاق فارّون، دبلوماسيون، وحتى خاطف طائرات محتمل. كان هذا التقاطع شبه الكامل للإنسانية، مثل عيّنة رأي إحصائية، هو الذي تسبّب في وقوع الكارثة. وجدت نفسي أحدّق لا إرادياً بالبحر، متوقّعاً أن أرى أولى الحقائب وسترات النجاة تنجرف إلى الشواطئ الفارغة.

كلما أسرعت في الحصول على صورة فوتوغرافية للحطام العائم وعدت إلى أكابولكو، وحتى إلى تفاهة المهرجان السينمائي، كنت سأشعر بسعادة أكبر. لسوء الحظّ كان الطريق مزدحماً بالسيارات المتجهة جنوباً. من الواضح أنّ كلّ صحافي، أجنبي ومكسيكي مشارك في المهرجان، أُمر بالتوجّه إلى موقع الكارثة. عربات الكاميرات التلفزيونية، سيارات الشرطة وسيارات النظّارة المتحمّسين، سرعان ما تكدّست خلف بعضها البعض على الطريق. منزعجاً من هذا الاهتمام النهم بالكارثة، صار يحدوني الأمل بألا يكون هناك أثر للطائرة حين نصل إلى الشاطئ.

في الحقيقة، خلت النشرات الإخبارية، من المعلومات عن الحادث. وأفاد المراسلون الذين يجوبون مياه المحيط الهادئ المتلاطمة في قوارب مستأجرة، بأنه ليس من علامات على أيّ بقع نفطيّة أو حطام.

بيد أنه للأسف لم يكن هناك ريب في أنّ الطائرة تحطّمت بالفعل في مكان ما. فطاقم طيران طائرة أخرى رآها تنفجر في الجو، ضحية عملية تخريبية ربما. وبصورة غريبة، فالمعلومة الوحيدة الأكيدة، ظلت تعاد وتعاد عبر الأثير، وهي البثّ الأخير من قبطان الطائرة، التي يخبر فيها عن حريق في مستودع الأمتعة.

إذن فقد سقطت الطائرة، لكنْ أين بالضبط؟ رغم غياب المعلومات التام، فقد استمرّت الزحمة جنوباً. خلفي، قرّر فريق إخباري أميركي متعجّل، أن يسبق سائر السيارات عبر سلوك حافة رصيف المشاة، وسرعان ما اندلعت أولى المشاجرات. وقفت الشرطة عند التقاطعات الرئيسة ونجحت في إبطاء تقدّم السيارات. بعد ساعة من ذلك، بدأ محرّك سيارتي بالغليان، وأجبرت على التوقف في محطّة وقود على جانب الطريق.

جلست باستياء في الفناء الأمامي، إذ أدركت أنني من غير المرجّح أن أصل إلى موقع الحادث حتى وقت متأخر من بعد الظهر، فيمّمت نظري بعيداً عن زحمة السير شبه الساكنة نحو الجبال على بعد كيلومترات قليلة. كانت تلك سفوح التلال الساحلية، وقد ارتفعت عالياً في سماء صافية عديمة الغيوم، وقممها المنحدرة غارقة بأشعّة الشمس. خطر لي حينئذ أنه لم يشهد أحد في حقيقة الأمر ارتطام الطائرة بالبحر. في مكان ما فوق الجبال وقع الانفجار، والمسار المرجّح سيكون قد حمل الطائرة التعسة إلى المحيط الهادئ. في المقابل، فإنّ هامش خطأ بسيط في الحساب



من قبل طاقم الطيران الذي شهد الانفجار، يجعل من المحتمل أن يكون الارتطام وقع على اليابسة.

بالمصادفة، كان هناك صحافيان في سيارة قريبة يناقشان الفرضية نفسها مع عامل المحطّة خلال ملئه خزّان الوقود في سيارتهما. هذا الشاب كان يومئ نحو الجبال، حيث ثمة طريق وعر يلتفّ عبر واد منحدر. صفق بيديه كأنّه يقلد الانفجار.

أخذ الصحافيان ينظران إليه بتشكّك غير مقتنعين بالقصة وقد ذوى اهتمامهما بسبب مظهر الشاب الفجّ وطريقته البسيطة في الكلام. بعد أن سدّدا له ثمن الوقود عادا بسيارتهما إلى الطريق وانضمّا إلى القافلة المتجهة ببطء نحو الجنوب.

شاهدهما العامل وهما يرحلان وفكره منصبّ على أمور أخرى. حين ملأ المشعاع الخاص بسيارتي بالماء، سألته: "هل شهدت الانفجار في الجبال؟".

"قد أكون شاهدته، يصعب الجزم في ذلك. قد يكون برقاً أو انهياراً ثلجياً"

"ألم ترَ الطائرة؟".

"لا، لا أستطيع قول ذلك".

رفع كتفيه بلا مبالاة، مهتماً فقط بإنهاء نوبة عمله. ظللت واقفاً هناك بينما سلّم العمل لزميل له، وركب خلف صديق على دراجة نارية وانطلق على الطريق الساحلي مع الجميع.

يمّمت نظري نحو الوادي. لحسن الحظّ، فإنّ درب المزرعة خلف المرأب كان يصل إليه على بعد أربعمائة متر داخل اليابسة على الجانب القصيّ من الحقل.

بعد عشر دقائق كنت أقود سيارتي صاعداً الوادي بعيداً عن طريق الساحل. ما الذي جعلني أتبع هذا الحدس بأنّ الطائرة سقطت في الجبل؟ لا بدّ من أنه كان الأمل في أن أحقّق سبقاً أتفوّق به على جميع زملائي، وأنال تقدير رئيس التحرير أخيراً. قبالتي كانت قرية صغيرة، كناية عن مجموعة صغيرة من البيوت المتهالكة التي احتشدت حول جانبي ميدان منحدر. كانت حفنة من المزارعين تجلس أمام حانة لا تعدو عن كونها نافذة في جدار حجري. كان الطريق الساحلي بات بعيداً في الأسفل، جزءاً من عالم آخر. من ذلك المرتفع يمكن للمرء أن يلاحظ قطعاً الانفجار إن كانت الطائرة سقطت هناك. قرّرت أن أسأل بعض السكان؛ إن لم يكونوا قد شاهدوا شيئاً فسأعود أدراجي وأنضمّ إلى الجمع المتجه جنوباً.

حين دخلت القرية تذكّرت كيف كانت دوماً هذه المنطقة المعدمة من المكسيك، وكيف أنها لم تتغيّر تقريباً منذ مطلع القرن التاسع عشر. معظم البيوت الحجرية المتواضعة لا يزال دون كهرباء، وثمة هوائي تلفزيوني واحد، وبعض السيارات القديمة الأشبه بحطام على عجلات، تُركت على جانب الطريق بين المعدّات الزراعية الصدئة. وقد امتدّت منحدرات التلال عبر الوادي وتخلّت التربة الهامدة منذ زمن طويل عن الخصوبة الشحيحة التي كانت تتمتع بها.

غير أنه كان لا يزال هناك فرصة بأن يكون القرويون رأوا شيئاً ما، لمعاناً ما، ربما، أو حتى الطائرة وهي تسقط في البحر.

أوقفت سيارتي في الساحة المرصوفة بالحصى واقتربت من المزارعين أمام الحانة.

"أبحث عن الطائرة المتحطّمة، ربما تكون سقطت على مقربة من هنا. هل رأى أحدكم شيئاً؟".

أخذوا يحدّقون بالسيارة، وهي آلة أكثر تألقاً من أيّ شيء قد يكون سقط من السماء. هزّوا رؤوسهم، ملوّحين بأيديهم بطريقة غامضة غريبة. أدركت أنني أضعت وقتي في هذه الحملة الاستكشافية الخاصة. كانت الجبال تحاصرني من كلّ صوب، والوديان من حولي تشكّل متاهة هائلة.

حين هممت بالعودة إلى سيارتي لمس أحد المزارعين الأكبر سنّاً ذراعي. وأشار بصورة عرضية إلى واد ضيّق بين قمّتين متجاورتين في الأعلى.

"الطائرة؟".

"إنها هناك فوق".

"ماذا؟ أأنتَ متأكّد؟"، حاولت السيطرة على حماستي خشية من أن يظهر ذلك عليّ.

أومأ الشيخ برأسه، وقد بدأ اهتمامه يتلاشى: "أجل، في نهاية الوادي، إنه طريق طويل".

في غضون ثوان انطلقت ثانية، ممسكاً نفسي بصعوبة عن الإسراع أكثر مما ينبغي. أقنعتني الكلمات القليلة الغامضة التي قالها ذلك الشيخ، بأنني على الطريق الصحيح، وأنني سوف أحقّق السبق الصحافي الذي لطالما انتظرته. فرغم أنه تكلم بطريقة عرضية، لكنه كان جاداً في كلامه.

واصلت المضي على الطريق الضيّق، مناوراً بالسيارة على الأرض المليئة بالحفر. وعند كلّ منعطف كنت أتوقع رؤية ذيل الطائرة يلوح في الأفق أمامي، ومئات الجثث تتناثر على المنحدرات مثل جنود في جيش مهزوم. بدأت أتخيّل الفقرات الافتتاحية لمقالتي، وأنا أمليها عبر الهاتف لرئيس التحرير الذاهل بينما منافسيّ على بعد ثمانين كيلومتراً يحدّقون بالبحر الفارغ. كان من الضروريّ أن أحقّق التوازن الضروري بين الحماسة والعاطفة، ذلك المزيج الذي لا يقاوَم من الواقعية الفجّة والتعاطف الحزين. سوف أصف أوّل اكتشاف لمقعد طائرة على سفح تلّة، حقيبة ممزّقة، دمية طفل، ثم الأرض المفروشة بالجثث.

واصلت السير لساعة مضطراً إلى التوقّف من وقت لآخر لإبعاد الصخور التي تسدّ الدرب. كانت هذه المنطقة النائية شبه مهجورة. في بعض المواضع كنت ألمح كوخاً معزولاً على السفح، جزءاً من سلك تلغراف يمتدّ نحو كيلومتر إلى الأعلى قبل أن ينتهي فجأة، وكأنّ شركة الهاتف أدركت قبل سنوات أنه ليس من أحد هنا سوف يتلقى اتصالاً.

مرة أخرى، بدأت أفكّر ثانية. أكان الشيخ القرويّ يعبث معي؟ بالتأكيد لو رأى الطائرة تسقط لأبدى اهتماماً أكبر من ذلك؟

بات الساحل والبحر على بعد كيلومترات خلفي، يلوحان للحظات وجيزة فحسب بينما أتبع الطريق المتعرّج صعوداً. رأيت عبر المرآة الخلفية الساحل المضاء بالشمس، وواصلت التقدّم دون مبالاة فوق بعض الركام الثقيل. بعد ذلك سمعت صوت حشرجة في أسفل السيارة وتغيّر صوت العادم فأدركت بأنه تضرّر.

انهلت بالسباب على نفسي لانغماسي في هذه المطاردة الجنونية، عرفت أنني سوف أعلق هنا بين الجبال. بدأ ضوء بعد الظهر يخبو. لحسن الحظّ كان لديّ ما يكفي من الوقود في السيارة، بيد أنه على هذا الطريق الضيّق من المستحيل الاستدارة بالسيارة والعودة.

أجبرت على مواصلة الطريق، حتى وصلت إلى قرية ثانية، هي كومة من الأكواخ المبنية قبل قرن حول كنيسة متهدّمة. وكان الموضع الوحيد المستوي الذي أستطيع فيه الاستدارة بالسيارة مسدوداً مؤقتاً بفلاحين يحمّلان حطباً في عربة. بينما انتظرتهما حتى يبتعدا، لاحظت كم أنهما أفقر حتى من سكان القرية في الأسفل. كانت ملابسهما مصنوعة من الجلد ومن فراء الحيوانات، وكانا يمتشقان بندقيتين على كتفيهما، وعرفت من طريقة نظرهما إليّ أنهما لن يتردّدا في استخدامهما إذا ما بقيت هناك إلى ما بعد حلول الظلام.

بينما أعكس اتجاه السيارة، أخذا يتفرّسان بي وبمعدّات التصوير في المقعد بجانبي، وحتى بملابسي التي لا بدّ من أنها بدت جميعها غريبة تماماً لناظريهما.

لكي أفسّر لهما حضوري وأمنح نفسي حصانة رسمية ما يمكن أن تمنعهما من إطلاق النار عليّ من الخلف خلال ابتعادي بالسيارة، قلت لهما: "لديّ أوامر بالبحث عن الطائرة، لقد سقطت في موضع قريب من هنا".

حرّكت التروس موشكاً على الانطلاق، حين أومأ لي أحد الرجلين. وضع يداً على حاجب الريح في السيارة وبالأخرى أشار إلى واد ضيّق بين القمتين الجبليتين على ارتفاع ألف قدم فوقنا.

في طريقي على الطريق الجبلي، كانت كلّ شكوكي قد تبدّدت. هذه المرة، وإلى الأبد، سوف أثبت قيمتي لرئيس التحرير المتشكّك. فثمة شاهدان منفصلان أكّدا وجود الطائرة. محاذراً لئلا ألحق الضرر بالسيارة على هذا الطريق البدائي، تقدّمت ببطء صعوداً على السفح.

طوال الساعتين التاليتين واصلت الصعود إلى أعلى تلك الجبال الكئيبة، وقد اختفى الساحل والبحر كلياً عن ناظري. مرّة لمحت بصورة سريعة أولى القرى التي أصادفها في طريقي، بعيداً أسفل الطريق مثل لطخة صغيرة على سجادة. لحسن حظّي، تواصل الطريق وحملني إلى هدفي. كان مجرّد طريق حجري ترابي، بالكاد يتّسع لعجلات السيارة وهي تتقدّم بين المنعطفات الضيّقة.

مرّتان أخريان توقّفت لسؤال بعض أهل الجبل الذين حدجوني من أبواب أكواخهم الترابيّة. وقد أبلغوني بحذر أنّ الطائرة المحطّمة تقبع في الأعلى.

عند الساعة الرابعة من بعد الظهر وصلت أخيراً إلى قرية نائية بين القمّتين الجبليتين واقتربت من آخر القرويين على هذا الدرب الطويل. هنا الطريق وصل إلى نهايته في ميدان حجري محاط بمجموعة من المساكن. بدا أنها بُنيت قبل مائتي عام وقد أمضت طوال هذا الوقت في محاولة الغرق في الجبل.

كان معظم القرية غير مأهول، لكنني فوجئت ببضعة أناس يخرجون من مساكنهم لرؤيتي، محملقين بعجب بالسيارة المغبرة. صدمني مدى فقرهم. أولئك الناس ما كانوا يملكون شيئاً على الإطلاق. لم يكونوا محرومين من السلع الدنيا فحسب بل من الدين والأمل وأيّ معرفة ببقية البشرية. حين ترجّلت من سيارتي وأشعلت سيجارة منتظراً بينما تجمّعوا حولي على مسافة كافية، صدمتني مفارقة أن ينتهي الأمر بتلك الطائرة الضخمة، وهي ثمرة نحو قرن من تكنولوجيا الطيران، بين أولئك السكان البدائيين.

تأمّلت تلك الوجوه الساذجة والسلبية، وشعرت أنني محاصر بمجموعة نادرة من الأناس الشاذين، قريبة من المعوقين ذهنياً الودودين بما فيه الكفاية ليتركوا وحدهم، عالياً في هذه القرية البعيدة. ربما كان هناك بعض المعادن في التربة دمّرت نظامهم العصبي وجعلتهم بمستوى الحيوانات البسيطة.

"الطائرة، أرأيتم الطائرة؟"، هتفت. أحاط بي نحو عشرة من الرجال والنسوة، متسمّرين أمام السيارة وولاعة السجائر التي أحملها والنظارات ذات الإطار المذهب، وحتى أمام جلدي المنتفخ.

"طائرة؟.. هنا؟"، بسّطت طريقتي في الكلام، وأشرت إلى المنحدرات الصخرية والغدران فوق القرية، لكنّ أحداً منهم لم يبدُ أنه يفهم ما أقول. ربما كانوا صمّاً أو بكماً. كانوا سذجاً بما يكفي، لكنْ خطر لي أنهم ربما يخفون معرفتهم بتحطّم الطائرة. أيّ ثروة قد يجنونها من تلك الألف جثة، كنز يكفي لكي يغيّر حياتهم لقرن من الزمن. كان يجب أن أتوقّع أن يكون هذا الميدان الصغير مكوّماً بمقاعد الطائرة والحقائب والجثث فوق بعضها بعض مثل الحطب.

"طائرة..."، كرّر قائدهم وهو رجل ضئيل ذو وجه نحيل لا يزيد عن قبضة اليد. أدركت فوراً أنه لا فكرة لديهم عمّا أقوله. لسانهم ربما يكون بدائيّاً على شفير النطق العاقل.

رحت أبحث عن طريقة أتواصل بها معهم، فلاحظت حقيبة الطيران الخاصة بي التي تحتوي على معدّات التصوير، حيث بطاقة التعريف التي أحملها كان بها صورة ملوّنة لطائرة كبيرة. نزعتها من اللصاقة وعرضت الصورة عليهم.

فوراً، أخذوا يومئون برؤوسهم مبتعدين وأخذوا يهمهمون لبعضهم مشيرين إلى غدير ضيّق شكّل امتداداً وجيزاً للوادي على الطرف المقابل من القرية. كان ثمة طريق عربات يمتدّ نحوه قبل أن يتلاشى في التربة الحجرية.

"الطائرة؟ أهي فوق؟ جيد"، قلت بغبطة وحملت محفظتي وأريتهم الأوراق النقدية الضخمة، أموال الجيب السخية المخصّصة لفترة تغطيتي المهرجان السينمائي. ملوّحاً بالأوراق المالية، توجّهت إلى رئيسهم بالقول: "تقدّم الطريق. سوف نذهب إلى هناك. كثير من الجثث صح؟ جثث في كلّ مكان؟".

أخذوا يومئون لبعضهم البعض، وعيونهم شاخصة نحو الأوراق المالية.

انطلقنا بالسيارة عبر الوادي متتبعين طريق العربات على السفح. بعد نحو ثمانمائة متر من القرية اضطررنا إلى التوقّف لأنّ المنحدر صار حادّاً. أشار الرئيس إلى مصبّ الغدير، وخرجنا من السيارة وانطلقنا سيراً على الأقدام. كنت ما زلت أرتدي الملابس الرسمية لحضور المهرجان، فوجدت السير شاقاً. كانت الأرض مغطّاة

بالحجارة المرّوسة التي قطّعت حذائي. فتأخّرت عن الدليل الذي كان يقفز فوق الحجارة كالمعزاة.

فوجئت بعدم ظهور أيّ علامات على الطائرة العملاقة، أيّ ركام أو جثث. نظرت حولي، متوقّعاً أن تكون الجبال مليئة بها.

وصلنا إلى نهاية الطريق. ارتفعت المائة متر الأخيرة من الجبل نحو القمة، مفصولة عن توأمها في الوادي والقرية في الأسفل. توقّف الدليل وراح يشير إلى الجدار الصخري، وقد علت وجهه الصغير نظرة كبرياء جريح.

"أين؟"، سألته محاولاً التقاط أنفاسي، وأزحت الغطاء عن عدسة الكاميرا، "ليس من شيء هنا".

ثم رأيت إلى أين قادني، وما وصفه القرويون على امتداد خطّ الساحل. على أطراف الغدير كانت بقايا طائرة عسكرية ثلاثية المحرّكات، كان رأسها المرتطم وقمرة القيادة مدفونتين بين الصخور. وكان الهيكل قد جُرّد من الطلاء بفعل الريح منذ زمن طويل، وكانت الطائرة مجموعة ركام صدئ. من الواضح أنها كانت هنا منذ أكثر من ثلاثين عاماً، مطلّة مثل إله مهلهل على الجبال الجرداء. على نحو ما، كانت المعلومات عن وجودها هنا، قد انتقلت من قرية إلى أخرى في أرجاء الجبل.

أشار الدليل إلى هيكل الطائرة. ابتسم لي، لكنّ عينيه كانتا شاخصتين نحو صدري، نحو المحفظة في جيب صديري، وقد مدّ يده قليلاً نحوي. رغم ضآلة حجمه، بدا خطراً مثل كلب برّي. أخرجت المحفظة وأعطيته ورقة واحدة تساوي أكثر مما يمكنه جنيه في شهر. ربما لأنّ المبلغ كان بلا معنى بالنسبة إليه، فقد أشار بعدوانية إلى الأوراق المالية الأخرى.

دفعته جانباً وصرخت به: "اسمع، لست مهتماً بهذه الطائرة. إنها الطائرة الخطأ أيها المغفل..."، حين حدّق بي غير فاهم ما أقول، أخرجت بطاقة الطيران من جيبي وأريته صورة طائرة الركاب الضخمة، قائلاً: "هذه الطائرة! ضخمة جداً. مئات الجثث".

فقدت السيطرة على أعصابي، واستسلمت تماماً لغضبي وخيبة أملي، صحت به: "إنها الطائرة الخطأ! ألا تفهم؟ يجب أن يكون هناك جثث في كلّ مكان، مئات الجثث". تركني حيث أصبح بين صخور الوادي المهجور عالياً في الجبال وهيكل طائرة الاستطلاع التي تعصف فيها الرياح.

بعدها بعشر دقائق، حين عدت إلى سيارتي، اكتشفت أنّ الثقب البطيء الذي ارتبت بأمره سابقاً أفرغ الهواء من إحدى العجلتين الأماميتين. مرهق، وحذائي مخرّق بالحجارة، وثيابي متسخة، ارتميت خلف المقود، مدركاً عقم هذه الرحلة العبثية. سأكون محظوظاً إن تمكّنت من العودة إلى الساحل بحلول المساء. حينئذ سيكون كلّ صحافي قد أرسل تقريره عن أوّل مشاهد الطائرة المحطّمة في المحيط الهادئ. سيكون رئيس التحرير قد عيل صبره وهو ينتظر تقريري لبثه وقت النشرة المسائية. بدلاً من ذلك، كنت في أعالي تلك الجبال الجرداء مع سيارة معطوبة، ومن المحتمل أن تكون حياتي مهدّدة من قبل أولئك الفلاحين المتخلّفين.

بعد قليل من الراحة لملمت شتات نفسي. احتجت نصف ساعة لكي أبدّل الإطار. وحين شغّلت المحرّك وبدأت رحلة العودة الطويلة إلى الساحل كان الضوء بدأ يخبو حتى هناك في الأعالي.

كانت القرية إلى الأسفل بثلاثمائة متر حين رأيت أوّل الأكواخ عند منعطف الطريق. كان أحد القرويين واقفاً بجانب جدار واطئ، مع ما بدا سلاحاً بإحدى يديه. أبطأت من فوري، عالماً أنهم إذا قرّروا مهاجمتي ففرصتي في الفرار قليلة. تذكّرت المحفظة في جيبي فأخرجتها وفردت الأوراق المالية على المقعد. ربما أستطيع شراء طريق العبور بها.

حين اقتربت تقدّم الرجل إلى الطريق وتبيّن أن السلاح في يده، هو مجرفة. رجل ضئيل، كالآخرين، ووقفته لا تشكّل تهديداً بأيّ حال من الأحوال، بل بدا أنه سيطلب مني، بل سيتوسّل أمراً ما.

كان ثمة كومة من الملابس القديمة على الحافة بجانب الجدار. هل يريدني أن أشتريها؟ حين أبطأت، وأوشكت على مناولته إحدى الأوراق المالية، لاحظت أنها امرأة عجوز، ملفوفة مثل قرد بشال، وأخذت تحدّق بي بعينين ضعيفتين. ثم رأيت أنّ وجهها الشبيه بالجمجمة هو جمجمة بالفعل وأنّ الأسمال المعفّرة بالتراب ليست إلا كفنها.

"جثة..."، قال الرجل بعصبية، موجّهاً مجرفته في الضوء الباهت. ناولته المال وواصلت سيري نحو الطريق المؤدّي إلى القرية.

كان شاب آخر يقف على جانب الطريق على بعد خمسين متراً قدماً، أيضاً يحمل مجرفة. جسد طفل صغير، نُبش تواً من القبر، كان على حافة التابوت المفتوح.

"جثة..".

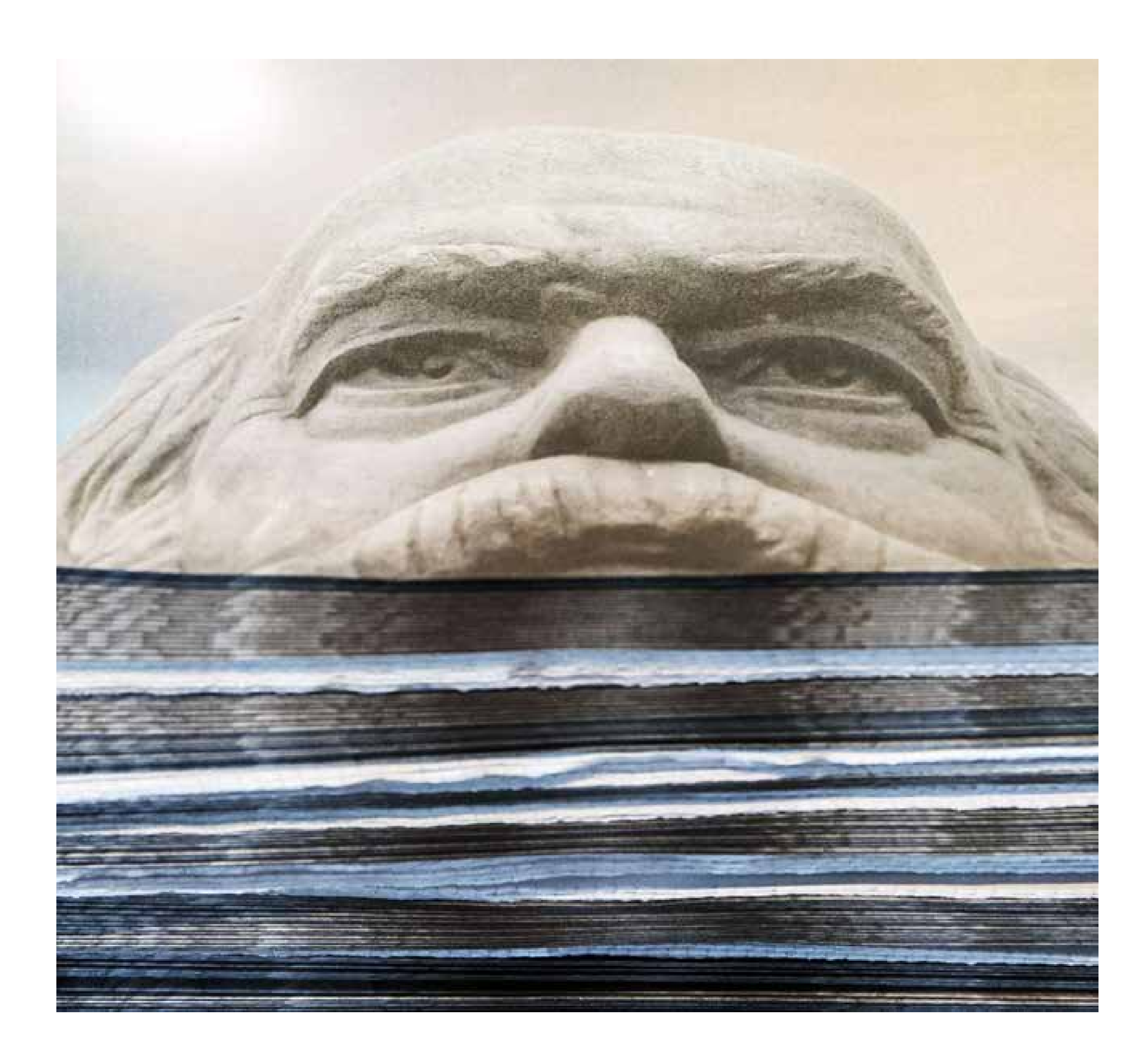
طوال الطريق إلى القرية وقف الناس على الأبواب، بعضهم وحدهم، من لم يكن لديهم جثث يعرضونها، وآخرون مع مجارف. خارجة حديثاً من القبور، قبعت الجثث في الضوء الباهت أمام الأكواخ، مسنودة على جدران حجرية مثل أقارب منسيين، وقد استدعوا لكي يكسبوا أجرة مأواهم.

حين مررت بهم، معطياً إياهم ما تبقّى لديّ من مال، سمعت القرويين يتهامسون، وتبعني صدى أصواتهم إلى سفح الجبل.

1975



حياة الربّ وموته



خلال ربيع وصيف 1980، اجتاحت العالم شائعة فريدة من نوعها. في البداية ظلّت محصورة في أوساط الحكومات والدوائر العلمية في واشنطن ولندن وموسكو، وسرعان ما انتشرت في أفريقيا وأميركا الجنوبية والشرق الأقصى، وبين الناس من كلّ مشارب الحياة، من مربّي المواشي في أستراليا إلى مضيفات النوادي الليلية في طوكيو ومضاربي سوق المال في بورصة باريس. نادراً ما مرّ يوم دون أن تصل الشائعة إلى الصفحات الأولى من عشرة صحف على الأقلّ حول العالم.

في بلدان قليلة، خصوصاً في كندا والبرازيل، تسبّبت الشائعة بهبوط حادّ في أسعار السلع، وأصدرت الحكومة في حينه بيانات نفي قاطعة. في مقر الأمم المتحدة بنيويورك، عيّنت الأمانة العامة لجنة من العلماء البارزين ورجال الكنيسة وقادة الأعمال بهدف وحيد هو كبح الحمّى التي بدأت الشائعة بتوليدها في نهاية الربيع. هذا، بالطبع، أقنع الجميع ببساطة أنّ شيئاً ما ذا أهمية كونية سوف يُكشف عنه عمّا قريب.

لمرّة، لقيت حكومات الغرب، موقفاً متعاطفاً من الاتحاد السوفييتي، ومن بلدان مثل كوبا وليبيا وكوريا الشمالية، التي لطالما استغلّت في الماضي أيّ فرصة توفّرها الشائعات لها. لكنْ حتى هذا لم يمنع اندلاع الفوضى في قطاع الصناعة، والشراء بدافع الذعر. فتبدّدت ملايين الباوندات في سوق لندن للأوراق المالية بعد الإعلان عن أنّ أسقف كانتربوري سيزور الأراضي المقدّسة. واجتاح العالم وباء التغيّب عن العمل عشية انتشار الشائعة. وفي مناطق نائية مثل معامل السيارات في ديترويت والفولاذ في الرور، فقد العمال كلّ اهتمام بالوظائف وتدفّقوا خارجين من المعامل، وجعلوا يحدّقون بصمت بالسماء.

لحسن الحظّ، فقد ظلّت تأثيرات الشائعة سلمية الطابع. في الشرق الأوسط وآسيا، حيث عقائد راسخة منذ قرون، بالكاد أثارت الشائعة أيّ اهتمام، ولم تكن هناك جلبة إلا في أكثر الحكومات والأوساط العلمية تطوّراً. بلا ريب، كان تأثير الشائعة أعظم في أوروبا الغربية وأميركا الشمالية. وللمفارقة، فقد شهدت انتشاراً أكبر في الولايات المتحدة وبريطانيا اللتين زعمتا لسنوات أنّ مجتمعاتهما قائمة كلياً على المثل التي تعبّر عنها.

خلال هذه الفترة، فإنّ نوعاً واحداً من المؤسسات ظلّ بمنأى عن هذه التخمينات: كنائس العالم ودياناته. وهذا لا يعني أنها كانت بأيّ شكل من الأشكال سلبية أو لا مبالية، لكنّ موقفها أشار إلى ريبة ما، إن لم يكن تناقضاً جلياً. على الرغم من أنها لا تستطيع إنكار الشائعة، فإنّ رجال الدين في كلّ مكان، أوصوا بضرورة أن يلزم رعاياهم جانب الحيطة، والتريّث في استخلاص الاستنتاجات. غير أنّ تطوّراً لافتاً وغير متوقّع سرعان ما حدث. في إعلان موحّد، التقى ممثلو أعظم ديانات العالم، في روما ومكة والقدس، وأعلنوا قرارهم التخلي عن خلافاتهم وصراعاتهم. وبأنهم سوف يوحّدون جهودهم في معبد جديد أعظم سوف يُطلق عليه اسم الجمعية المتحدة للأديان، وستكون الجمعية دوليّة الطابع عابرة للطوائف، وستضمّ العناصر الجوهرية في العقائد كافة في عقيدة واحدة موحّدة.

وقد أجبرت أنباء هذا التطوّر الاستثنائي حكومات العالم أخيراً على اتخاذ القرار. وفي الثامن والعشرين من أغسطس التأمت الجمعية العامة للأمم المتحدة. وفي ضجة دعائية تجاوزت كلّ ما هو مألوف حتى من قبل المنظمة نفسها، كان هناك حضور غير مسبوق للوفود من الأمم كافة. وأمام أنظار وأسماع المعلقين من مئات القنوات التلفزيونية العالمية، فإنّ وفداً ضخماً ضمّ علماء ورجال دولة وأكاديميين، يرأسه ممثلون عن الجمعية المتحدة للأديان، دخل الأمم المتحدة واتخذ أعضاؤه مقاعدهم.

حين بدأ الاجتماع دعا أمين عام الأمم المتحدة، سلسلة من العلماء البارزين، يتقدّمهم مدير مرصد جورديل في بريطانيا. وبعد ديباجة ذكر فيها سعي العلماء إلى مبدأ موحّد خلف كلّ شكّ ظاهر وخلف تقلّبات الطبيعة، وصف العمل البحثي المذهل الذي شهدته السنوات الأخيرة عبر تلسكوبي جورديل وأيرسيبو في بورتريكو، بأنه شبيه بالكشف عن جسيمات أصغر داخل الذرّة، فقد كشف هذان التلسكوبان أنّ كلّ الإشعاعات الإلكترومغناطيسية تتضمّن في الواقع منظومة من تردّدات أصغر. تلك الموجات الفائقة الدقّة، مثلما أطلق عليها، متغلغلة في كلّ مادة وحيّز.

بيد أنه، واصل المتكلم، فإنّ اكتشافاً ثانياً وأهم تُوصّل إليه عند تحليل بنية تلك الموجات الفائقة الدقّة بواسطة الكمبيوتر. فقد أظهر هذا النظام الإلكترومغناطيسي غير الملموس بصورة لا تحتمل اللبس بنية رياضية معقّدة ودائمة التغيّر، فيها كلّ سمات الذكاء. لإعطاء مثل واحد فحسب، فقد تجاوبت تلك البنية مع سلوك المراقب البشري وأبدت حساسية تجاه أفكاره، بما فيها تلك التي لم ينطق بها. وأكّدت سلسلة دراسات مكثّفة على الظاهرة بما لا يدع مجالاً للشك أنّ هذا الكائن الحسّاس، مثلما يفترض تسميته، يعمّ العالم كله. على نحو أدقّ، إنه يوفّر الركيزة الأساسية التي يتشكّل منها الكون. الهواء نفسه الذي نتنفّسه في هذه اللحظات، عقولنا وأجسادنا، تشكّلت من قبل هذا الكائن الذكيّ ذي الأبعاد اللامتناهية.

في ختام البيان ساد صمت عميق الجمعية العامة، وانتقل منها إلى العالم بأسره. في مدن العالم وبلداته، هُجرت الشوارع وتعطّلت حركة السير في حين قبع الناس بصمت وترقّب أمام شاشات التلفزيون. نهض أمين عام الأمم المتحدة وتلا إعلاناً موقّعاً من قبل ثلاثمائة عالم ورجل دين. بعد عامين من الاختبارات المكثّفة فإنّ وجود إله سامٍ قد ثبت بما لا يحتمل الشك. إيمان البشر القديم



بالخالق قد أُثبت أخيراً علمياً، لتبدأ فصول حقبة جديدة من تاريخ البشر بالتكشّف أمام أعينهم.

في اليوم التالي حملت صحف العالم مئات التنويعات على العنوان نفسه:

الربّ موجود

كائن أعلى يحكم العالم

خلال الأسابيع التالية، صارت أحداث الحياة اليومية مهملة. في جميع أنحاء العالم أُقيمت صلوات الشكر، وملأت المواكب الدينية الشوارع. وتدفّقت حشود التائبين إلى المدن المقدّسة حول العالم. وباتت موسكو ونيويورك وطوكيو ولندن، أشبه بمدن القرون الوسطى في يوم جميع القدّيسين. ارتفعت الرؤوس نحو السماء، وركع الملايين في الشوارع، أو مشوا في مواكب بطيئة حاملين الصلبان والماندالات. واضطرّت كاتدرائيات القديس بطرس ونوتردام والقديس باتريك، إلى إقامة صلوات متواصلة، لتلبية طلب الحشود الهائلة التي تدفّقت عبر أبوابها. نُسيت النزاعات الدينية. وتبادل الكهنة من الجمعية المتحدة للأديان العباءات وترأسوا صلوات بعضهم البعض. وتعمّد البوذيون، وركع المسيحيون مصلين مثلما ركع اليهود أمام تماثيل كريشنا وزرادشت.

تبع ذلك المزيد من الفوائد العملية. ففي كلّ مكان سجّل الأطباء انخفاضاً حادّاً في أعداد المرضى. واختفت الأمراض العصبية والعقلية الأخرى بين ليلة وضحاها، إذ أدّى اكتشاف وجود الربّ إلى تأثير مباشر على المرضى. وفي جميع أنحاء العالم حُلّت قوّات الشرطة. وسُرّح عناصر القوّات المسلحة، وفُتحت الحدود التي كانت مقفلة منذ أزمنة طويلة. جدار برلين هُدم. وفي كلّ مكان تصرّف الناس كأنّ نصراً عظيماً حصل ضدّ عدو لا مرئي. هنا وهناك، بين الأعداء خصوصاً، مثل الولايات المتحدة وكوبا، ومصر وإسرائيل، وُقّعت معاهدات صداقة دائمة. أُرسلت الطائرات القتالية والأساطيل البحريّة إلى ساحات الخردة ودُمّرت مخزونات الأسلحة (وإن احتُفظ بعدد قليل من أسلحة الصيد بعد أن تسبّبت روح الأخوّة العالمية بوقوع أولى ضحاياها، وهو مهندس سويدي حاول معانقة نمر في البنغال. وصدرت إنذارات بأنّ إدراك وجود الربّ يجب أن يمتدّ إلى الأعضاء الدنيا في مملكة الحيوان، حيث لا يزال النضال من أجل الحياة في الوقت الحالي بلا رحمة مثلما كان دوماً).

في البداية، كان مثل هذه الحوادث المعزولة بالكاد ظاهراً في خضمّ النشوة العالمية العارمة. تجمّع آلاف النظّارة حول التلسكوبات الضخمة في جوردبل وأرسيبو، فضلاً عن عدد من هوائيات القنوات التلفزيونية التجارية وغيرها من البُنى التي تشبه على نحو غامض هوائيات الإذاعات، وذلك بانتظار رسالة مباشرة من الربّ. تدريجياً، عاد الناس إلى أشغالهم، أو على نحو أدقّ، عاد أولئك الذين اعتبروا أنّ عملهم مفيد أخلاقيّاً. استطاعت الصناعات الاستمرار في العمل، لكنّ الوكالات المسؤولة عن بيع المنتجات للجمهور وجدت نفسها في حيرة من أمرها. فعناصر الخداع والمبالغة لدى بيع كلّ المنتجات، سواء على مستوى شركات الإعلانات الوطنية، أو الباعة الجوّالين، لم تعد مقبولة في ظلّ الوضع الحالي، غير أنه لم تُستنبط آلية بديلة للبيع.

بدا التواني المحتوم في التجارة والصناعة غير ذي أهمية خلال تلك الأسابيع الأولى. فغالبية سكان أوروبا والولايات المتحدة، ما انفكّوا يحتفلون بمملكة الإنسان الجديدة، بداية الألفية الجديدة الحقيقية. تغيّر أساس الحياة الخاصة قاطبة، ومعه المواقف تجاه الجنس والأخلاق وكلّ العلاقات بين البشر. تحوّلت أبواب وبرامج الصحف والتلفزيونات من الوجبة السابقة المليئة بالجرائم والنميمة البوليسية، والوسترن والمسلسلات الدرامية الطويلة، إلى الطروحات الرصينة والبرامج التي تحلّل خلفية اكتشاف وجود الربّ.

وأدّى هذا الاهتمام المتزايد بطبيعة الربّ إلى درس أكثر تمحيصاً في طبيعته الخالدة المفترضة. وعلى الرغم من تعميمات العلماء ورجال الدين، سرعان ما صار واضحاً أنّ أبعاد الكائن الخارق كبيرة بما فيه الكفاية لقبول أيّ تفسير قد يبتدعه المرء. على الرغم من أنّ الهدف الأخلاقيّ الشامل للربّ يمكن افتراضه من التناغم والنقاء والتوازي الذي كشفت عنه التحليلات الرياضية - سمات أكثر وضوحاً في التجاوب مع الأفعال المتناغمة والإبداعية مما في الأفعال العشوائية أو التدميرية - تلك الخصائص بدت أكثر تحديداً بقليل ربطاً بالإنسان وسلوكياته اليومية مما في المبادئ الموسيقية الضمنية. بلا شك، فإنّ ذكاء أعلى قائم ومتغلغل في نسيج الكون بأسره، يتدفّق في موجات لا تعدّ ولا تحصى عبر عقولهم وأجسادهم مع مطالب وتوجيهات أكثر تحديداً مما انطوت عليه التجليات السابقة لذلك الذكاء.

لحسن الحظّ، فالربّ لم يكن غيوراً ولا انتقامياً. لم تسقط الصواعق من السماء. وأوّل المخاوف من يوم الحساب، من المشانق التي تملأ الأرض المظلمة، انحسرت بأمان. لم تجد كوابيس الرسّامين التشكيليين بوش وبروغل مجالاً لكي تتجسّد على أرض الواقع. ولمرّة لم تعد البشرية بحاجة إلى مهاميز تحثّها على تنظيم أفعالها. الخيانات الزوجية، والزنا والطلاق اختفت كلها تقريباً. ومن اللافت أنّ نسبة الزيجات لم تنخفض، ربما بسبب شعور عام بأنّ نوعاً من المملكة الألفية بات قاب قوسين أو أدنى.

كشفت الفكرة الشائعة عن نفسها في طرق عدة. فقد عدد كبير من العمال في أوروبا وأميركا الشمالية اهتمامهم بالوظائف وجلسوا على عتبات منازلهم مع جيرانهم ناظرين إلى السماء ومستمعين إلى النشرات الإخبارية. وفي نهاية الصيف حصد المزارعون محاصيلهم لكنهم بدوا أقلّ حماسة للتحضير للموسم المقبل. سيل التصريحات وأوّل التأويلات المتباينة، من لجان رجال الدين والعلماء الذين ما زالوا يحقّقون في ظاهرة الإله، وشت بأنه سيكون من غير الحصيف التخطيط بعناية شديدة بناء على مستقبل غير معلوم.

وفي غضون شهرين من ثبوت الشائعة العالمية بوجود الربّ، برزت أولى المؤشّرات على قلق الحكومات من العواقب. فقد تأثّر قطاعا الصناعة والزراعة، وإن أقلّ من التجارة والسياسة والإعلانات. وفي كلّ مكان، صارت نتائج هذا الحسّ الأخلاقيّ الجديد، الحسّ بالفضيلة والحقيقة والخير، ملموسة. وجد جيش من المشرفين والمراقبين والمفتشين، نفسه بلا عمل. وأفلست وكالات الإعلانات الرّاسخة منذ زمن طويل. أما الإعلانات التلفزيونية، التي تقبّلت الطلب العام على الصدق التام، وخشية من الزبون الأعلى في السماء، فقد انتهت غالبيتها مع النصح بعدم شراء المنتجات التي تروّج لها.

أما بالنسبة إلى السياسة العالمية، فإنّ سبب وجودها برمّته، الجاذبية التي تمثّلها عبر تأكيد الذات والدسائس ومحاباة الأقربين، قد دُمّر. ووجدت عشرات البرلمانات، من الكونغرس الأميركي إلى مجلس السوفييت الأعلى إلى بيت العموم البريطاني، نفسها محرومة من علّة وجودها.

كما واجهت الجمعية المتحدة للأديان قدراً موازياً من المشكلات. على الرغم من أنّ الناس ظلّوا يقصدون أماكن العبادة بأعداد تفوق الأعداد السابقة، فقد باتوا يفعلون ذلك في أوقات مختلفة عن الطقوس السابقة، متواصلين مباشرة مع الربّ القدير أكثر من لعب دور الأشخاص العاديين الخاضعين إلى مراسم تحتاج وساطة الكهّان.

الأعضاء المسيحيون السابقون، في الجمعية، الذين يتذكّرون الإصلاح الذي أتت به ثورة مارتن لوثر ضدّ الطبقة الدينية التي كانت تزعم علاقة خاصة مع الكائن الأعلى، أربكتهم بالطبع هذه التطوّرات. فظلّوا متردّدين في قبول الوصف الرياضي للإله الذي قدّمه علماء العالم، لكنهم افتقروا إلى بديل يقدّمونه في وضعيتهم الدفاعية الحالية. أما علماء الفيزياء، على عكسهم، فسارعوا إلى تذكير رجال الدين بأنّ رموزهم الفارغة، الصليب والقربان والماندالا، هي محض أخيلة أكثر مما حقائق علمية، تلك الحقائق النابعة منهم. الخوف القديم من كلّ الكنائس بأنّ تجلي الربّ قد يأتي عبر المعرفة لا الإيمان، بات له ما يبرّره أخيراً.

بدأ التغير المستمر في جوهر الحياة على جانبي الأطلسي يقلق الأعضاء البارزين في الحكومات وقطاعات الصناعة. وبدأت الظروف في الولايات المتحدة وأميركا الشمالية تشبه تلك التي في الهند والشرق الأقصى، حيث جيوش من المتسوّلين تطوف الشوارع دون أيّ تفكير في الغد. مملكة الربّ قد تكون في متناول اليد، لكنّ اليد باتت فارغة.

لم يحدث الكثير خلال شهر أكتوبر، وفي نهاية الشهر عُقد اجتماع ثان للجمعية المتحدة للأديان في القدس، حيث تحدّى أسقف بارز علانية النظرة العلمية للربّ بأنه كائن ذو ذكاء فائق وإنما حياديّ، مؤكداً أنّ هذه النظرة تقوم على فكرة مفرطة في التبسيط بناء على ما اعترف العلماء بأنفسهم بأنها مناهج خام للتثبّت. هل الإله سلبي بالكامل، أم أنه مثل البحر، يكشف عن نفسه في أشكال وحالات شتى؟ وبعد أن أكّد الأسقف أنه لا يخجل من الإشارة إلى المانوية، شدّد على أنّ ثنائية الخير والشر لطالما وجدت في الإنسان وفي الطبيعة، وسوف تستمرّ في المستقبل. وهذا ليس بهدف القول إنّ الشر هو جزء لا يتجزأ من طبيعة الإنسان، أو إنّ هذا الأخير غير قادر على التوبة، لكنّ هذا التأمل السلبي في ربّ غير مرئي لا يجب أن يعميهم عن التضادات الحتمية في ذواتهم، أو بطبيعة الحال عن عيوبهم. فالإنجازات العظيمة للبشرية في مجالات التجارة والفنون والصناعة، قامت على فهم صحيح للطبيعة الثنائية للبشرية ودوافعها. وما الانحدار الحالي للحياة المدنية سوى عارض ناجم عن رفض رؤية البشر أنفسهم على طبيعتها، وهو بمثابة الإنذار حول المخاطر الناجمة عن رؤية البشر لذواتهم بوصفهم مشابهين للربّ. فالقدرة على الخطيئة شرط لازم للتوبة.

بعدها بفترة قصيرة، وكأنما بإشارة من هذا الأسقف، وقعت سلسلة من الجرائم المدهشة حول العالم. في الغرب الأميركي الأوسط، حصل عدد من عمليات سرقة المصارف على نحو يوازي تلك التي شهدتها ثلاثينات القرن العشرين. وفي لندن وقع هجوم مسلّح على جواهر التاج المحفوظة في البرج. تبع ذلك عدد من الجرائم الأصغر التي لم تُرتكب جميعها بهدف ربح المال. في باريس

شقّ مهووس لوحة الموناليزا في اللوفر، أما في كولونيا فدنّس مخرّبون المذبح الأعلى في الكاتدرائية، احتجاجاً على وجود الربّ نفسه.

جاء تجاوب الجمعية المتحدة للأديان على تلك الجرائم مفاجئاً. فقد حيّتها بتسامح وصبر، كأنّها ارتاحت لرؤية تلك الأمثلة المألوفة على هشاشة البشر. وبعد اعتقال رجل مشهور بتهمة قتل زوجته في الألزاس، أعلن قسّ محلي أنّ ذنب الرجل هو في حقيقة الأمر شهادة على براءته، علامة على قدرته على طلب التوبة لاحقاً.

هذا التناقض المقلق تلقّى قدراً كبيراً من الدعاية. بدأ عدد من الساسة الأقلّ وسوسة، بتشكيل مفاهيم مماثلة. فاقترح مرشح للكونغرس، في منطقة بكاليفورنيا كانت تُعرف بتصنيع الطائرات، وتضرّرت بقوة جرّاء الركود الاقتصادي، أنّ فكرة الإله الكليّ هي إساءة للخيار الحرّ والتعدّدية في نشاط البشر. وقد أدّى الإحساس بعالم مقفل إلى تقليص قدرة الإنسان على المبادرة والاعتماد على الذات، وهي الصفات التي قامت عليها الديمقراطيات وشكّلت أساس عظمتها.

سرعان ما تبع ذلك خطاب لعالم معروف في علوم الماورائيات خلال حضوره مؤتمراً في زيوريخ، أشار فيه إلى تعدّدية الكون وظواهره المطلقة. ففي رأيه، لكي تشتمل الألوهية على الاحتمالات كافة، عليها احتواء احتمال عدم وجود الإله ذاته. بكلمات أخرى، فالألوهية تنتمي إلى البُنى المفتوحة النهايات التي يستحيل تعريف شكلها ومداها وهويّتها. مصطلح الألوهية كان بلا معنى في حقيقة الأمر.

طُلب من العلماء في مرصدي جورديل وأرسيبو الذين تعرّفوا القدير في البداية، إعادة النظر في اكتشافاتهم الأولى. جلسات الاستماع المتلفزة في واشنطن، التي تعرّض فيها علماء الفيزياء الفلكية المتعبين، للاستفزاز والتحقيق من قبل المحامين ورجال الدين، استدعت إلى الذهن محاكم التفتيش في عصور سابقة. في جورديل وأرسيبو استُدعي الجيش لحماية المرصدين من حشود المتحوّلين دينياً بسرعة فائقة.

تابعت الجماهير السجالات المحمومة التي تبعت ذلك باهتمام فائق. بهذا الوقت، في مطلع ديسمبر، كان موسم أعياد الميلاد قد بدأ، إنما من دون الحماسة السابقة، لسبب واحد، وهو أنّ قلة من المتاجر كان لديها ما تبيعه. علاوة على ذلك، لم يكن هناك مال لصرفه على تلك الأمور. فقد طُبّق نظام توزيع الحصص على المواد الأساسية. في أشكال عدّة، أصبحت الحياة لا تطاق. وغدت الفنادق والمطاعم خارج الخدمة، أما السيارات فصارت دائمة الأعطال.

تواصل السجال في كلّ مكان، ولجأ الناس إلى الجمعية المتحدة للأديان. غير أنه بصورة غامضة، ظلت أبواب جميع المعابد موصدة أمام الجمهور المضطرب. وبات يتم اختيار رعايا الطوائف بصرامة تشبه اختيار الأعضاء في النوادي الأكثر حصرية، وصارت الطلبات تُقدّم فقط في حال وافق الأفراد على القبول بإرشاد الكنيسة في كافة المسائل الروحية، وسلطتها المطلقة على كافة الشؤون الدينية. سرت شائعة بأنّ إعلاناً عالمياً سوف يتمّ بعد فترة قصيرة، لكنه سيكون مخصّصاً هذه المرّة للمؤمنين فحسب.

أجواء الاضطراب والقلق المتزايدة، خفّفت منها لبضعة أيام، أخبار العديد من الكوارث الطبيعيّة؛ فقتل انهيار أرضي في شمال البيرو نحو ألف قروي. وفي يوغوسلافيا، دمّرت هزة أرضية عاصمة أحد الأقاليم. وأغرقت جبال جليديّة ناقلة عملاقة في الأطلسي. السؤال الذي طرحته صحيفة نيويورك تايمز:

هل الربّ موجود؟

جمعية الأديان تلقي شكوكاً حول الخالق

كان محلّه الصفحة الأخيرة.

قبل أعياد الميلاد بثلاثة أسابيع اندلعت حرب بين مصر وإسرائيل. واجتاح الصينيون النيبال، مطالبين بأرض تخلّوا عنها في الفترة الأخيرة بينما كانوا تحت سحر ما أسموه دسيسة نيوكولونيالية. بعد أسبوع قامت ثورة في إيطاليا بدعم من الكنيسة والجيش، وأُطيح النظام الليبرالي القائم. بدأت الصناعة تنتعش في الولايات المتحدة وأوروبا. ورُصدت غواصات روسية تقوم بمناورات في شمال الأطلسي. عشية الميلاد سجّلت أجهزة قياس الزلازل العالمية انفجاراً ضخماً في صحراء غوبي، وأعلن راديو بكين، عن نجاح اختبار قنبلة هيدروجينية بقوة مئة طن. ظهرت زينة الميلاد أخيراً في الشوارع، وعُلّقت الأشكال المألوفة لبابا نويل وحيوانات الرنّة، فوق آلاف المتاجر. أُقيمت قداديس الميلاد أمام الجمهور في مئات الكاتدرائيات.

في خضمّ هذه الاحتفالات كلها، قلّة من الجمهور انتبهت إلى إعلان الناطق باسم الجمعية المتحدة للأديان، والذي وصفه بأنه الأكثر ثورية حتى الآن، بأنّ رسالة الميلاد لهذا العام هي بعنوان: "موت الربّ"....

1976



التاريخ السرّي للحرب العالمية الثالثة

الآن وقد انتهت الحرب العالمية الثالثة بسلام، أشعر بالحرّية للتعليق على ناحيتين مذهلتين متعلّقتين بالمسألة المرعبة برمّتها. الأولى، أنّ هذه المواجهة النووية التي لطالما أثارت الذعر بسبب التوقّعات الواسعة النطاق بأنها قد تمحو كلّ أشكال الحياة على الكوكب، لم تستمرّ في الواقع لأكثر من أربع دقائق. هذا سيفاجئ كثراً ممن سيقرؤون هذه الوثيقة، لكنّ الحرب العالمية الثالثة وقعت في السابع والعشرين من يناير 1995، بين الساعة السادسة وسبع وأربعين دقيقة والسادسة وإحدى وخمسين دقيقة، بالتوقيت الشرقي. مدّة الاشتباك بأكملها، منذ إعلان الرئيس ريغان الحرب رسمياً، إلى إطلاق خمسة صواريخ نووية بحريّة (ثلاثة صواريخ أميركية وصاروخان روسيان)، إلى بداية محادثات سلام والهدنة بين الرئيس الأميركي والسيّد غورباتشوف، لم تستمر أكثر من 245 ثانية. الحرب العالمية الثالثة انتهت قبل أن يدرك أحد أنها حصلت.

السمة الثانية المذهلة للحرب العالمية الثالثة، هي أنني على ما يبدو الشخص الوحيد الذي يعرف أنها وقعت يوماً. قد يبدو غريباً أن يكون طبيب أطفال يعيش في أرلينغتون، على بعد كيلومترات قليلة إلى الغرب من واشنطن العاصمة، هو الوحيد الواعي لهذا الحدث التاريخيّ الفريد من نوعه. في نهاية المطاف، أخبار كلّ خطوة في الأزمة السياسية المتفاقمة، وإعلان الرئيس المريض للحرب وتبادل إطلاق الصواريخ النووية، بُثّت علانية على التلفزيون الوطني. الحرب العالمية الثالثة لم تكن سرّاً، لكنّ عقول الناس كانت موجهة نحو أمور أهم. في خضمّ قلقهم الهوسي على صحّة قيادتهم السياسية، تمكّنوا بمعجزة من تجاهل التهديد الأعظم لرفاهيتهم الخاصة.

بالطبع، حين أقول إنني الوحيد الذي شهد الحرب العالمية الثالثة، فهذا ليس بالمعنى الصارم للكلمة. إذ أنّ عدداً محدوداً من كبار القادة العسكريين في الناتو ووارسو، والرئيس ريغان، والسيّد غورباتشوف ومساعديهما، وضبّاط الغواصات الذين ضغطوا على رموز إطلاق الصواريخ النووية، وأرسلوها في طريقها إلى مناطق غير مأهولة من ألاسكا وشرق سيبيريا)، كانوا مدركين تماماً أنّ حرباً قد أُعلنت، وأنه اتُّفق على وقف لإطلاق النار بعد أربع دقائق. لكنني لم ألتقِ أحداً من عامّة الناس ممّن سمعوا بالحرب العالمية الثالثة.

كلما أشرت إلى الحرب، يحملق بي الناس بارتياب. وقد سحب العديد من الأهالي أطفالهم من العيادة، قلقين على ما يبدو من اضطراب صحتي النفسي. يوم أمس فقط اتصلت إحدى الأمهات ممّن ذكرت الحرب أمامها عرضاً بزوجتي لكي تعرب عن قلقها. لكنّ سوزان، مثل الجميع، كانت قد نسيت الحرب، وظنّت أنني قمت بتشغيل أشرطة الفيديو الخاصة بها من نشرات "سي بي سي" و"أن بي سي" و"سي إن إن" في السابع والعشرين من يناير، التي أعلنت بالفعل بدء الحرب العالمية الثالثة.

أُرجع كوني الوحيد الذي علم بالحرب العالمية، إلى الميزة الغريبة لفترة حكم ريغان الثالثة. ليس من قبيل المبالغة القول إنّ الولايات المتحدة، مثل معظم العالم الغربي، افتقدت ذلك المثل الودود المسنّ الذي تقاعد في كاليفورنيا في 1989، بعد تتويج خليفته الأقلّ حظاً. تعقيدات مشكلات العالم – أزمة الطاقة المتجدّدة، الحرب الإيرانية العراقية الثانية، الاضطرابات في جمهوريات الاتحاد السوفييتي الآسيوية، التحالف المقلق في الولايات المتحدة بين الإسلام والنسوية المسلّحة – جميعها أثارت موجة من الحنين لسنوات حكم ريغان. كان ثمة ذكرى مشبوبة بالعاطفة لأخطائه وعيوبه؛ ميله (الذي يشاركه إياه ناخبوه) إلى مشاهدة التلفزيون مرتدياً البيجاما بدلاً من الاهتمام بالمسائل الهامة، وخلطه بين الواقع والأفلام التي يتذكّرها بصورة ضبابية من شبابه.

احتشد السيّاح بالمئات أمام بوّابات منزل التقاعد الخاص بريغان في بيل آير، ومن وقت لآخر كان الرئيس السابق يخرج ليقف على الشرفة. وهناك، بتحريض من نانسي، ينطق بعض الكلمات الودودة العامّة التي تجعل عيون المستمعين تغرورق بالدموع،



وترفع معنوياتهم وترفع معها مؤشّرات أسواق المال حول العالم. حين وصلت مدّة حكم خليفته إلى نهايتها التعسة، كان إقرار التعديل الدستوري المطلوب سريعاً للغاية في مجلس النواب والشيوخ معاً، بهدف جليّ وهو رؤية ريغان يستمتع بفترة رئاسية ثالثة في البيت الأبيض.

في يناير 1993، توافد أكثر من مليون شخص لحضور حفل تتويجه في واشنطن، في حين شاهد بقية العالم الحفل على شاشات التلفزة. لو كان للعين الكاثودية أن تبكي، فقد فعلت ذلك في حينه. مع ذلك، ظلّت بعض الشكوك قائمة، بينما الأزمة السياسية العظمى للعالم رفضت بعناد أن تنتهي حتى بابتسامة الرئيس المسنّ في حفل تتويجه. الحرب العراقية الإيرانية هدّدت بتورط تركيا وأفغانستان بها. وفي تحدّ للكرملين، بدأت الجمهوريات الآسيوية في الاتحاد السوفييتي تشكّل ميليشيات مسلحة. إيف سانت لوران صمّم أوّل شادور للنسويات المسلمات في عالم

الموضة في مانهاتن ولندن وباريس. هل تستطيع حتى رئاسة ريغان التعامل مع عالم منحرف إلى هذا الحدّ؟

شككت وزملائي الأطباء الذيم شاهدوا الرئيس على التلفزيون، بجدّية في ذلك. في ذلك الوقت من صيف 1994، كان رونالد ريغان يبلغ من العمر ثلاثة وثمانين عاماً، وقد ظهرت عليه جميع علامات الخرف المتقدّم. ومثل الكثير من المسنّين، استمتع ببضع دقائق يومياً من الصحو المتواضع، والتي ينطق خلالها بضع ملاحظات مأثورة، ثم يغرق في غروب زجاجيّ آخر. كانت عيناه غائمتين إلى حدّ أنه لا يستطيع قراءة الشاشة، لكنّ فريق البيت الأبيض استفاد من جهاز سمع كان يضعه دوماً على أذنيه، بحيث يتمكّن من الكلام عبر تكرار ما يسمعه في أذنه مثل طفل. كانت لحظات التوقّف تخضع للتحرير من قبل شبكات التلفزة، لكنّ مخاطر جهاز التحكّم عن بعد تجلّت حين أرعب الرئيس، مخاطباً أمهات أميركا الكاثوليكيات، الصفوف العريضة من السيّدات المحافظات بتكرار عبارة مهندس صوت في الاستوديو كان يقول: "أزح مؤخرتك، يجب أن أتبوّل".

وراح قلّة من الناس يتساءلون، وهم يشاهدون هذا الرجل الآليّ بابتساماته الغريبة وضحكته البلهاء، ما إذا كان ميتاً دماغياً، أو إن كان حيّاً في المقام الأول. وليبثّ الطمأنينة في نفوس الجمهور الأميركي القلق، المتململ جراء هبوط سوق الأسهم وأخبار التمرّد المسلح في أوكرانيا، فقد شرع أطباء البيت الأبيض في إصدار تقارير منتظمة عن صحّة الرئيس. وأكّد فريق من أخصائيي مشفى "والتر ريد" للأمة أنّه يتمتع ببُنية جسدية قوية وبالقوّة العقلية لرجل يصغره بخمسة عشر عاماً، ونشر الفريق تفاصيل دقيقة عن مستوى ضغط دمه، ومعدّل الكريات الحمر والبيض في دمه، ومؤشرات نبضه وتنفسه، بُثّت جميعاً على شاشات التلفزة الوطنية، وهو ما كان له تأثير مباشر في تهدئة النفوس. وفي اليوم التالي أظهرت أسواق الأسهم ارتفاعاً ملحوظاً، وانخفضت معدّلات الفائدة وتمكّن السيّد غورباتشوف من إعلان أنّ الانفصاليين الأوكرانيين قلّلوا من مطالبهم.

وأمام الثمار السياسية الواضحة لوظائف الرئيس الجسدية، فقد قرّر فريق البيت الأبيض إصدار نشرة أسبوعية عن صحّته. ولم تتجاوب وول ستريت إيجاباً مع ذلك فحسب، بل أظهرت استطلاعات الرأي تعافياً قوياً للحزب الجمهوري بأسره. وبحلول انتخابات الكونغرس النصفية، صارت التقارير الصحية تصدر يومياً، وتمكّن مرشحو الحزب الجمهوري من الاكتساح والسيطرة على مجلسي النواب والشيوخ بفضل نشرة عشية الانتخابات حول انتظام العمل في الأمعاء الرئاسية.

ومنذ ذلك الحين فصاعداً صار الجمهور الأميركي يتلقّى سيلاً دائماً من المعلومات حول صحّة الرئيس. وتضمّنت التقارير الإخبارية المتعاقبة طوال اليوم تحديثات عن التأثيرات الجانبية لقشعريرة خفيفة أو الفوائد المتحصّلة للدورة الدموية جرّاء الغطس في حوض السباحة في البيت الأبيض. وأذكر جيداً أنني شاهدت الأخبار عشية عيد الميلاد بينما انشغلت زوجتي بإعداد العشاء، ولاحظت أنّ تفاصيل صحّة الرئيس احتلّت خمس أو ستّ من الفقرات الإخبارية الرئيسة.

علقت سوزان وهي تعدّ المائدة الاحتفالية: "مستوى السكر في الدم منخفض بعض الشيء إذن، أخبار طيبة لشوفان كويرز وبيبسي".

"فعلاً؟ أثمة صلة بين الأمرين بحقّ الربّ؟".

"أكثر بكثير مما تدرك". جلست بجانبي على الأريكة، وفي يدها مطحنة الفلفل، وأضافت: "سيتعيّن علينا انتظار أحدث التحاليل لبوله. فقد تكون حاسمة".

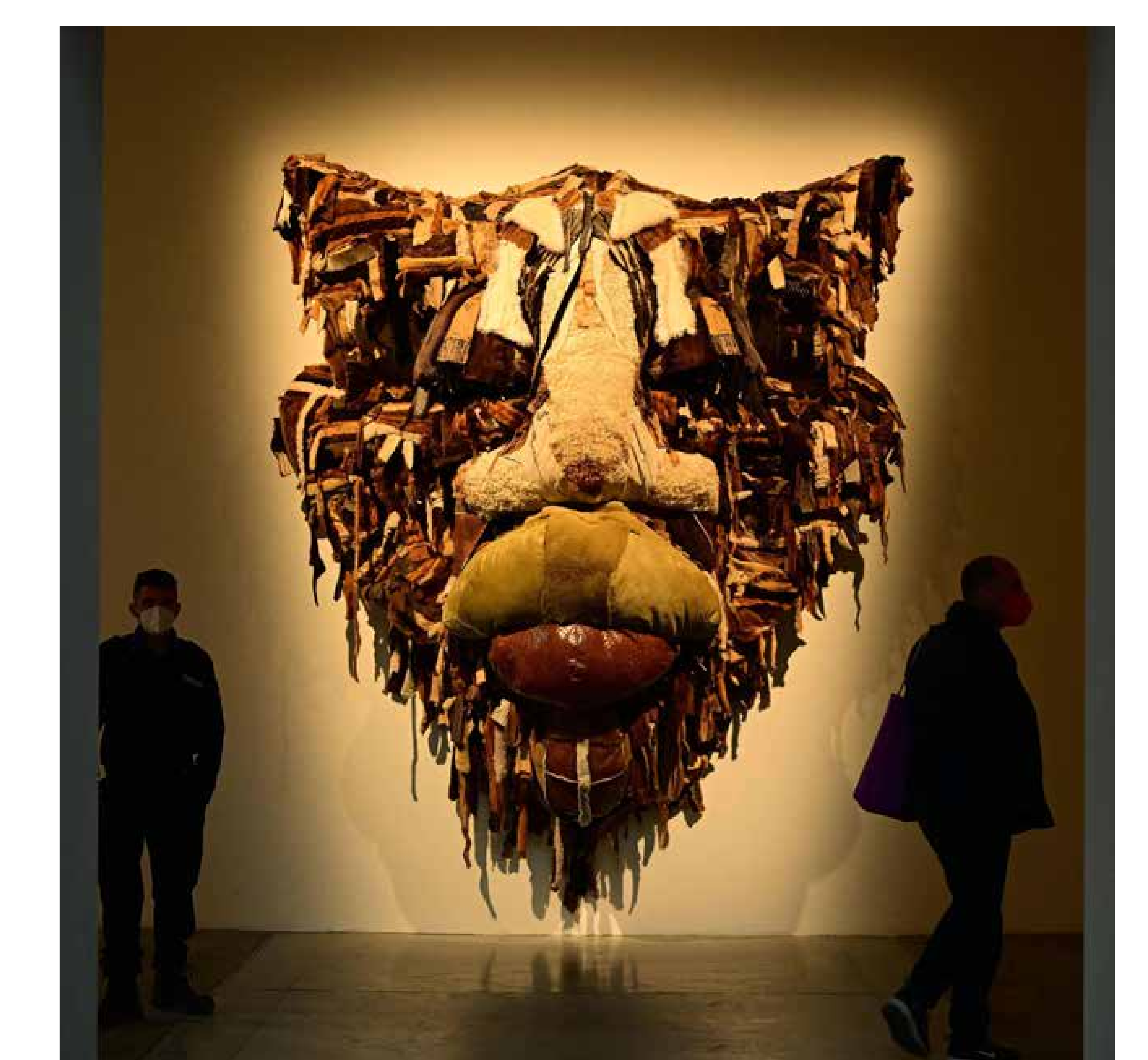
"عزيزتي، ما يحدث على الحدود الباكستانية ربما يكون حاسماً. غورباتشوف هدّد بضربة وقائية ضدّ معاقل الثوار. والولايات المتحدة لديها التزامات بحسب المعاهدات الموقّعة، ونظريّاً فإنّ حرباً قد..".

"صه..."، ربّتت كاحلي بمطحنة الفلفل: "سوف يبثّون الآن نتائج اختبار آيزنك لتحليل الشخصية، وقد حقّق رجلنا علامات كاملة في معدّل التجاوب العاطفي والقدرة على ربط الأمور ببعضها. وقد صُحّحت البيانات وفقاً لسنّ الرجل، أياً يكن معنى ذلك".

"هذا يعني أنه عملياً منهار نفسياً"، كنت سأبدّل القناة، أملاً بسماع بعض الأخبار حول الاضطرابات العالمية الفعلية، عندما ظهر نمط غريب أسفل الشاشة، وافترضت أنه تصميم ما مرتبط بعيد الميلاد، لاسيما وأنه بدا شبيهاً بأوراق الشجر المقدّسة. وراح الخط يتذبذب من شمال الشاشة إلى يمينها، على الإيقاعات الهادئة والمثيرة للحنين لأغنية "عيد الميلاد الأبيض".

همست سوزان بوجل: "يا إلهي... هذا نبض روني. أسمعتَ المذيع؟ هذا بثّ حيّ لنبض قلب الرئيس".

كانت تلك البداية فحسب. خلال الأسابيع التالية، وبفضل معجزة البثّ الحديث، أصبحت شاشات الأمّة التلفزيونية لوح عرض لمستويات كلّ تفصيل من وظائف الرئيس البدنية والعقلية. صارت نبضات قلبه الشجاعة، وإن المتذبذبة، تُعرض في شريط



أسفل الشاشة، وفوقها يتوسّع المذيعون في شرح تفاصيل نشاطه البدني اليومية، ونزهته المتدّة تسعة أمتار في حديقة الزهور، وعدد السعرات الحرارية في وجبته الغذائية المتواضعة، ونتائج آخر مسح دماغي أجري له، ومؤشرات كليته وكبده ورئتيه. إضافة إلى ذلك، كان ثمة عرض تفصيلي لاختبارات الشخصية والذكاء، التي صُمّمت جميعها لطمأنة الأميركيين إلى أنّ الرجل المتربّع على رأس العالم الحرّ، أكثر من لائق للمهام المرهقة التي تواجهه على منضدة المكتب البيضاوي.

حاولت أن أشرح لسوزان، أنّ الرئيس، لأسباب عملية، ليس أكثر من جثة مربوطة بالأسلاك الصوتية. كنت وزملائي في العيادة، نعي تماماً محنة الرجل الكهل خلال الخضوع لهذه الاختبارات المرهقة. غير أنّ طاقم عمل البيت الأبيض كان يدرك أنّ الشعب الأميركي شبه منوّم مغناطيسياً على إيقاع نبض قلب الرئيس. وبات الشريط يُعرض أسفل الشاشة خلال عرض جميع البرامج،



مرافقاً المسلسلات الكوميدية، ومباريات البيزبول وأفلام الحرب العالمية الثانية القديمة. بشكل غير مألوف، فإنّ نبضه المتسارع، يضاهي أحياناً تجاوب الجمهور العاطفي، مشيراً إلى أنّه شخصياً يشاهد الأفلام الحربية نفسها، بما في ذلك تلك التي ظهر فيها. ولإكمال التماهي بين الرئيس والشاشة – وهو ما كان مستشاروه السياسيون يحلمون به منذ زمن طويل – فقد رتّب طاقم البيت الأبيض لطبقات جديدة من المعلومات لعرضها على الشاشة. وسرعان ما بات ثلث شاشات الشعب الأميركي مشغولاً بنتائج نبض القلب وضغط الدم ومخطّط كهرباء الدماغ. وأثير لفترة وجيزة بعض السجال حين غدا جلياً أنّ موجات الدلتا هي الغالبة، مؤكّدة اعتقاداً سائداً منذ زمن طويل بأنّ الرئيس نائم معظم اليوم. غير أنّ الجمهور شعر بإثارة كبيرة حين علم أنّ السيّد ريغان انتقل إلى نوم حركة العين السريعة؛ وقت أحلام الأمّة يتصادف مع وقت أحلام رئيسها.

أما أحداث العالم الحقيقي، فإنها لم تتأثّر بهذا السيل المتواصل من المعلومات الطبية، وواصلت طريقها المحفوف بالمخاطر. ابتعتُ كلّ صحيفة وقعت عليها يداي، لكنّ صفحاتها اكتظّت بالرسوم البيانية المتعلقة بصحّة ريغان وبالمقالات التي تشرح دلالة وظائف إنزيمات الكبد لديه وأقلّ ارتفاع أو هبوط في نسبة كثافة بوله. وفي الصفحات الخلفية وجدت بضع إشارات وجيزة عن حرب أهلية في الجمهوريات الآسيوية في الاتحاد السوفييتي، ومحاولة انقلاب حليف للروس في باكستان، واجتياح الصين لنيبال، وحشد جنود الاحتياط في الناتو وحلف وارسو، وتعزيزات الأسطولين الخامس والسابع الأميركيين.

لكنّ تلك الأحداث المشؤومة، وشبح الحرب العالمية الثالثة، كانت عاثرة الحظّ إذ تزامنت مع انخفاض بسيط في معدّلات صحّة الرئيس. ورد أوّل التقارير في 20 يناير، حين هيمنت أخبار نزلة البرد البسيطة التي التقطها ريغان من أحد أحفاده، على جميع الأخبار الأخرى على الشاشات. خيّم جيش من المراسلين وطواقم التصوير أمام البيت الأبيض، في حين ظهرت وحدة من الأخصائيين من كبريات المؤسسات البحثية بالتناوب على جميع الشاشات، مفسّرة البيانات الطبية المتدفّقة.

مثل مائة مليون أميركي، أمضت سوزان الأسبوع التالي جالسة قبالة شاشة التلفزيون، وعيناها تتابعان تقارير نبض قلب الرئيس. أكّدت لها حين عدت من العيادة في 27 يناير: "ما زالت نزلة برد.. ما آخر أخبار باكستان؟ ثمة شائعة عن أنّ السوفييت أنزلوا قوّات خاصة في كراتشي. قوّات دلتا تتحرّك من خليج سوبيك..".

"ليس الآن!"، أشاحت بيدها، رافعة الصوت حين بدأ المذيع بنشرة جديدة.

"إليكم آخر الأخبار المتعلّقة بالتقرير الذي أذعناه قبل دقيقتين. أخبار طيبة من الصورة المقطعية لقلب الرئيس. ليس هناك تغييرات غير طبيعيّة في حجم البطينين وشكلهما في قلب الرئيس. مطر خفيف قد يسقط الليلة على منطقة واشنطن العاصمة، وخيالة كتيبة الجوّ السادسة تبادلوا إطلاق النار مع دوريات السوفييت الحدودية شمال كابل. سنعود إليكم بعد الفاصل بتقرير عن دلالة ارتفاع الفصّ الصدغي الأيسر..".

"بحقّ الربّ، ليس من أهمية لذلك"، أخذت جهاز التحكّم عن بعد من يد سوزان القابضة بقوّة عليه وبدأت أبحث بين القنوات: "ماذا بشأن الأسطول الروسي في البلطيق؟ الكرملين يضغط على قوّات الناتو في الشمال. على الولايات المتحدة أن تردّ..".

بمحض الحظّ، وقّعت على مذيع في محطّة إخبارية كبرى، يختم نشرة أخبار. كان ينظر بثقة إلى الجمهور، وشريكته في تقديم النشرة تبتسم بترقّب، وقال: "ابتداء من الساعة الخامسة وخمس دقائق بالتوقيت الشرقي يمكننا القول إنّ ضغط قلب الرئيس جيد. كلّ الوظائف الحركيّة والإدراكية طبيعيّة لرجل بعمر الرئيس. نكرّر الوظائف الحركيّة والإدراكية طبيعيّة. الآن، ثمة خبر عاجل وصلنا للتو. عند الثانية وخمس وثلاثين دقيقة بالتوقيت المحلي أكمل الرئيس ريغان دورة حركة أمعاء جيدة". التفت المذيع إلى شريكته في النشرة، وأضاف: "باربرا، أعتقد أنّ لديك أخباراً طيبة مماثلة عن نانسي؟".

تدخّلت المذيعة برشاقة: "شكراً دان، أجل، قبل ساعة واحدة فحسب، عند الثالثة وخمس وثلاثين دقيقة بالتوقيت المحلي، أكملت نانسي حركة أمعائها الخاصة، وهي الثانية لليوم، وهذا كلّه يحدث في العائلة الأولى". نظرت إلى قصاصة ورق وضعت جانباً على المنضدة أمامها، وأضافت: "حركة السير في جادّة بنسلفانيا توقّفت من جديد، في حين أنّ طائرات الأف 16 من الأسطول السادس قد أسقطت سبع طائرات ميغ 29 فوق مضيق بيرينغ. ضغط دم الرئيس مائة فوق الستين. وتظهر الصور انتفاخاً بسيطاً في اليد اليسرى..".

كرّرت سوزان، ضامّة يديها: "انتفاخ في اليد اليسرى... لا ريب في أنه أمر جلل؟".

نقرت على مبدّل القنوات: "يمكن أن يكون كذلك. ربما يفكّر باضطراره إلى الضغط على الزرّ النووي. أو..".

خطر لي احتمال آخر مخيف أكثر من ذلك. غصت في خليط النشرات الإخبارية المتنافسة، آملاً بأن أشغل تفكير سوزان بينما أحدّق بسماء واشنطن المظلمة. أسطول السوفييت يقوم بدوريات على بعد ستمائة كيلومتر من الساحل الشرقي للولايات الأميركية المتحدة. سرعان ما سترتفع غيوم الفطر فوق البنتاغون.

"... سُجّل اختلال وظيفي بسيط في الغدّة النخامية، وأعرب أطباء الرئيس عن مستوى متواضع من القلق. أكرّر، مستوى متواضع من القلق. الرئيس ترأس مجلس الأمن القومي قبل نصف ساعة. مقار القوّات الجوّية في أوماها نبراسكا، تبلغ عن هجوم لقاذفات بي 52. الآن، وصلتني للتو نشرة من وحدة الأورام في البيت الأبيض. أخذت خزعة من ورم جلدي حميد عند الرابعة وخمس عشرة دقيقة بتوقيت واشنطن..".

"... أعرب أطباء الرئيس مجدداً عن قلقهم جرّاء الشرايين المتكلّسة والصمّامات المتصلّبة في قلب الرئيس. يُتوقّع أن يتجاوز الإعصار كلارا بورتريكو، والرئيس فعّل سلطات الطوارئ الحربية. بعد الفاصل سنكون مع مزيد من تحليلات الخبراء حول فقدان الذاكرة الرجعي عند السيّد ريغان. تذكّروا أنّ هذا العارض قد يشير إلى متزامنة كورساكوف..".

"نوبات حركيّة، أحساس واهن بالزمن، تغيّرات في اللون ودوار. السيّد ريغان يسجل أيضاً وعياً متزايداً بالروائح الضارّة. آخر الأخبار الأخرى، العواصف الثلجية تغطي وسط غرب البلاد، وحالة حرب الآن بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي. ابقوا معنا لمعرفة آخر الأخبار حول التمثيل الغذائي في دماغ الرئيس..".

قلت لسوزان، واضعاً ذراعي حول كتفيها: "نحن في حالة حرب". لكنها أخذت تشير إلى ارتفاع مؤشّر القلب على الشاشة. هل عانى الرئيس من سكتة دماغية وأطلق هجوماً نووياً شاملاً على الروس؟ هل النشرات الطبية المتواصلة هي تغطية ذكية تهدف إلى حماية الجمهور التلفزيوني المتقلّب من عواقب ردّ فعل يائس على إعلان حالة طوارئ قومية؟ سوف يستلزم الصواريخ الروسية دقائق فحسب للوصول إلى واشنطن، وأخذت أحملق في سماء الشتاء الواضحة. محتضناً سوزان، أصغيت إلى جلبة نشرات الأخبار الطبية حتى سمعت، بعد نحو أربع دقائق: "... أطباء الرئيس يبلغون عن اتساع حدقة العين وعن رعاش متشنّج لكنّ أنظمة الدعم العصبية الكيماوية تعمل بصورة سليمة. التمثيل الغذائي في دماغ الرئيس يظهر إنتاجاً متزايداً للغلوكوز. من المتوقّع هطول ثلوج متفرّقة خلال الليل، وأميركا والاتحاد السوفييتي يتفقان على وقف الأعمال العدائية بينهما. بعد الفاصل، آخر الخبراء يعلّق على أزمة الغازات الرئاسية، ولماذا يحتاج الجفن الأيسر عند نانسي إلى تشذيب..".

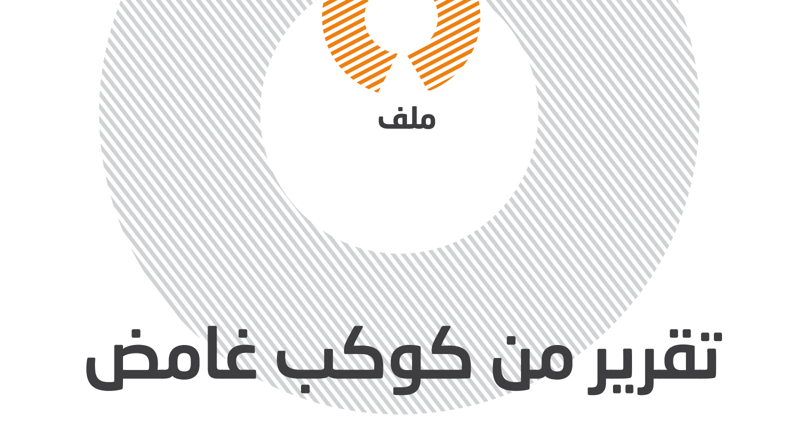
أطفأت التلفزيون وجلست في الصمت الغريب. كانت طائرة مروحية صغيرة تعبر السماء الرمادية فوق واشنطن. وقلت لسوزان على مضض: "بالمناسبة، لقد انتهت للتوّ الحرب العالمية الثالثة".

بالطبع، لم يكن لدى سوزان أدنى فكرة أنّ الحرب بدأت، وهو أمر شائع بين الجمهور العريض، مثلما أدركت خلال الأسابيع القليلة التالية. معظم الناس لديهم ذكرى غامضة فحسب عن الاضطرابات في الشرق الأوسط. الأخبار عن سقوط قنابل نووية في الجبال المهجورة في ألاسكا وشرقي سيبيريا ضاعت في خضمّ التقارير الطبية عن تعافي ريغان من نزلة البرد.

في الأسبوع الثاني من فبراير 1995، رأيته على الشاشة يترأس احتفال الفيلق الأميركي في حديقة البيت الأبيض. ارتسمت على وجهه العاجي المسنّ الابتسامة الودودة نفسها، وغاب التركيز من عينيه بينما وقف يسنده اثنان من مساعديه، والسيّدة الأولى الحريصة تقف دوماً بطريقتها الفولاذية بجواره. في مكان ما تحت المعطف الأسود السميك، كنت أجهزة الاستشعار تبثّ حركة النبض والتنفّس وضغط الدم التي نشاهدها على شاشاتنا. خمّنت أنّ الرئيس، هو الآخر، نسي أنه أطلق أخيراً الحرب العالمية الثالثة. في نهاية المطاف، لم يُقتل أحد، وفي عقل الجمهور، فالضحية الوحيدة المحتملة لتلك الساعات الخطرة هو السيّد ريغان نفسه وهو يكافح للنجاة من نزلة البرد.

في الأثناء، بات العالم مكاناً أكثر أمناً. فتبادل القصف النووي الوجيز أوصل رسالته إلى القوى المتحاربة حول الكوكب. الحركات الانفصالية في الاتحاد السوفييتي حلّت نفسها، في حين انسحبت الجيوش الغازية في أماكن أخرى إلى ما وراء حدودها. وكدت أصدّق أنّ الحرب العالمية الثالثة كانت من عمل الكرملين والبيت الأبيض كأداة لصنع السلام، وأنّ نزلة برد ريغان كانت فخاً تسريبياً وقعت فيه شبكات التلفزة والصحف دون انتباه.

في تحية إلى تعافي الرئيس، ظلّت وظائف جسده الحيوية تُعرض على الشاشات. وبينما حيّا جنود الفيلق الأميركي، شعرت بنبض الجمهور الجماعي يخفق بأسرع حينما تجاوب قلب الممثل المسنّ مع المنظر المؤثر لأولئك الجنود في العرض العسكري.



تقرير من كوكب غامض

بعد رحلة هائلة المسافات، هبطنا أخيراً على سطح ذلك الكوكب النائي، مستعدّين للقيام بمهمة الإنقاذ. كانت إشارات الطوارئ التي تلقيناها مسعورة في كثافتها، لكنّ كلّ شيء بدا منتظماً هنا. وأكّد أوّل مسح أجريناه أنه ليس من احتمال لوقوع كارثة طبيعيّة. كان الغطاء المناخي ودوران الغلاف الجويّ، مستقرّين، على الرغم من الارتفاع أخيراً في مستويات الإشعاع الباقي. ثمة دليل على التآكل طويل الأمد للقاعدة الإيكولوجية، لكنّ هذا لا يزال أكثر من كاف لاستدامة الحياة.

يشي الاستطلاع الجوّي لمئات المدن التي تحتلّ قارّات ضخمة بأنّ سكّان الكوكب، يصل عددهم إلى المليارات، وإن لم يكن قد ظهر أيّ من السكان في استقبالنا. من المحتمل أنهم ما زالوا يلوذون في مخابئهم بعد الكارثة التي هدّدت بفنائهم. لقد دخلنا العديد من المدن ووجدناها مهجورة، لكنْ ليس من علامة على الملاجئ تحت الأرض لإيواء هذا العدد الضخم. ويظلّ الاحتمال قائماً بأنّ السكان فرّوا من كوكبهم يائسين، خشية من أنّ طلبهم العون لم يسمع. غير أنّ القدرات المحدودة لتكنولوجيا الفضاء الخاصة بهم، تستبعد هذا الهروب، وافترضنا أنهم ما زالوا مختبئين.

في محاولة لطمأنتهم، فقد استفدنا من المنشآت التلفزيونية والإذاعية المحلية، وقمنا ببثّ إشارة ترحيب وصداقة. وللمفاجأة، أدّى هذا إلى تفعيل شبكات الكمبيوتر الموسّعة في الكوكب، والتي تفاعلت في إظهار مفاجئ للإنذار، كأنّها معتادة على عدم الثقة في هذه التعبيرات عن النوايا الطيبة.

وجدنا أنّ نظام الكمبيوتر يعمل بالكامل. أجزاء كبيرة من النظام، خصوصاً وظائفه الإدراكية والتنبؤية، تولدت ذاتياً خلال الماضي القريب، ويبدو أنّ شبكات الكمبيوتر فعّلت نفسها بصورة مستقلة لمواجهة كارثة وشيكة.

يؤكّد محقّقونا أنّ هذا التهديد كان مرتبطاً بصورة وثيقة بتاريخ مهم في التقويم الكوكبي، ممثلاً بدورة الأربع وعشرين ساعة، الحادي والثلاثين من ديسمبر 1999. من الجليّ أنّ هذا حدّد نهاية عصرين بالغي الأهمية، وبداية قرن وألفية جديدين. ويبدو الآن بصورة مؤكدة أنّ وصولنا تزامن، وإن زاد قليلاً، مع هذه اللحظة المشؤومة، التي تفهمها شبكات الكمبيوتر على أنها موعد نهائي يائس.

ما زال نظام الكوكب الكمبيوتري في حال استثارة مطلقة، مسجّلاً تجاوباً شاملاً ردّاً على خطر مطلق. فقط قدر قليل من حركة الإشارة يتنقّل بين الأقمار الاصطناعية، لكنّ ثمة مخزونات ذاكرة عملاقة مع قدرة تفوق احتياجات النظام بما لا يقاس. بنوك الذاكرة تلك مليئة الآن، تحميها رموز معقّدة لم نتمكّن من فكّها، وربما تكون موضع دفن كنز والمخزن الأخير لمعرفة الكوكب عبر الأجيال.

وجدنا أنّ دفاعات النظام مثيرة للإعجاب مما جعلنا نقتنع أنّ تلك الكمبيوترات هي التي سمحت ببث إشارة الطوارئ مستدعية إيانا لإنقاذ عالمها.

غير أنه، ما زال لا يوجد إشارة على السكان، ولا ردود على تحيتنا. المدن وضواحيها ومطاراتها وطرقها السريعة، تظلّ صامتة. وفي الأثناء نقوم بمسح لأولئك الأقوام، وعددهم ومزاياهم المدنية، وقد وصلنا إلى مجموعة من التناقضات الصادمة. من الواضح أنّ مهاراتهم التكنولوجية والعلمية متطوّرة، تتيح لهم بناء مدن واسعة والسيطرة على الكوكب. وقد أنشأوا في الماضي القريب بنية تحتية هائلة من الطرقات والجسور والأنفاق، معزّزة بنظام طيران يصل إلى أبعد أركان العالم.

كما وجدنا أنّ موارد الكوكب المعدنيّة والزراعية وموارد الطاقة، فعّالة، وقد استُغلّت دون هوادة. كان ثمة نظام مقايضة جذاب رغم بدائيته، يقوم على مفهوم المال، يُسهّل نقل البضائع والخدمات والثروة الفائضة تموّل علوماً وتكنولوجيا تتطوّر باستمرار. أما الرحلات إلى الفضاء، إلا في أشكالها الأكثر بدائية، فما زالت دون قدرات هؤلاء القوم، لكنهم استطاعوا استخراج الطاقة من الذرّة وفككوا الشيفرة الذرية التي أشرفت على إعادة



إنتاجهم، وبدت في طريقها للقضاء على الأمراض وحلّ ألغاز الحياة والخلود.

في الوقت نفسه، فقد أظهر باحثونا أنه على الرغم من تلك الإنجازات، فإنّ شعوب هذا الكوكب بالكاد ارتقوا في مناحي أخرى فوق أدنى مستويات البربرية. فالاستمتاع بالألم والعنف طبيعيّان بالنسبة إليهم كالهواء الذي يتنفّسونه. أما الحرب فهي رياضتهم المفضّلة، حيث يقوم سكان متنافسون وغالباً قارّات بأكملها، بمهاجمة بعضها البعض بأكثر الأسلحة شرّاً ودماراً، بصرف النظر عن الموت والمعاناة التي تنشأ عن ذلك. تلك الصراعات قد تستمرّ سنوات أو عقوداً. والأمم التي تعيش ظاهرياً في سلام تكرّس نسباً كبيرة من دخلها الجماعي لبناء ترسانات الأسلحة المدمّرة، وإرضاء شهية سكانها في عرض للترفيه الوحشي الذي يتكوّن حصراً من العنف والإذلال والجريمة.

ليس مفاجئاً، مثلما تؤكّد أبحاثنا الأخيرة، أنّ التهديد المحتوم الذي نبّهتنا إليه كمبيوتراتهم، يتمثّل في الواقع بوجود أولئك الناس. لقد شكّلوا الخطر الذي سوف يهيمن على كوكبهم، وبهدف إنقاذ نفسها، فقد استدعتنا شبكات الكمبيوتر من الطرف القصيّ من الكون.

الموعد النهائي الذي حدّدته الكمبيوترات، الساعة الحاسمة حين تنتهي ألفية وتبدأ أخرى، ربما تشرح سبب شعورها بالخطر. أخذاً في الحسبان جوع أولئك القوم للعنف، فربما رأت الكمبيوترات أنّ ولادة الألفية الجديدة قد تشكّل رخصة لكرنفال أضخم من

الدمار. كانت تلك الأقوام تقف على حافة الفضاء، فصيل بربري مع سرّ الخلود في متناول أيديهم، متشوّقين للعب بالسيكولوجيا الخاصة بهم بوصفها اللعبة المطلقة.

لا بدّ من أنّ احتمال انتشار هذا الوباء الخبيث في أرجاء الكون، حفّز كمبيوترات هذا الكوكب للمطالبة بالتوقّف. لكنّ اللغز الأكبر يبقى أين اختفى السكان. لو أنهم انقرضوا جسدياً في نوع من التطهير الكوكبي، فليس من أثر لمليارات الجثث في هذه المقبرة الواسعة المطلوبة لاحتوائهم.

يخطر لنا تفسير محتمل بينما نستعد للعودة إلى نجمنا الأم. لا بدّ من أنّ سكان هذا الكوكب التعس، مدفوعين بالحاجة إلى المزيد من مشاهد الإبادة التي تسليهم أكثر من كلّ شيء آخر، اخترعوا نسخة متقدّمة داخلية من شاشاتهم التلفزيونية، نسخة افتراضية عن الواقع يمكنهم أن يُطبّقوا عليها أكثر خيالاتهم انحرافاً. تلك المحاكاة الثلاثية الأبعاد، كانت تتولد من قبل كمبيوتراتهم، وقد وصلت إلى مرحلة من التطوّر خلال السنوات الأخيرة من الألفية، بحيث أنّ تقليد الواقع بات أكثر إقناعاً من الواقع نفسه. قد يكون ذلك غدا الواقع الجديد إلى درجة أنّ مدنهم وطرقهم السريعة، ومواطنيهم وفي النهاية هم أنفسهم، بدوا مجرّد أوهام بالمقارنة مع التسلية المتولّدة إلكترونياً. هنا يمكنهم استئناف هويتهم، وخلق وإشباع أيّ رغبة واستكشاف أكثر الأحلام انحرافاً.

لكنْ في مرحلة ما في الألفية الجديدة ربما يكونون قد قرّروا العودة إلى العالم وأن يختبروه بإزاء تلك الأحلام، مستعدّين لتدميره مثل طفل يدمّر لعبة لا تتجاوب معه. من المحتمل أنّ الكمبيوترات في هذا الكوكب، وقد استقبلت السكان في هذا الكهف الوهمي، اتخذت بعد ذلك قراراً يائساً ودفنتهم مغناطيسياً، محوّلة إياهم عبر علم لم يكتشف بعد، إلى نسخة مُتذكّرة من ذاتهم الجسدية؟ وما إن أصبحوا داخل الكهف، حتى خُتم باب الموت الافتراضي ورُمّز خلفهم، تاركاً الكمبيوترات وحدها آمنة في النهاية.

إن كان الأمر كذلك، فقد وصلنا متأخّرين بضع دقائق. خلال مغادرتنا هدأت الكمبيوترات، وها هي تغنّي بهدوء بصوت موحّد. ربما كانت تفتقد رفاقها القدماء، مهما كانوا متوحّشين. يشير مسحنا النهائي إلى أنهم اخترعوا إلهاً، هو ربما صورة مثالية عن العرق الذي يمثلوه. خلال رحلتنا إلى الفضاء الخارجي كانت تتناهى إلى مسامعنا أصوات صلواتهم.

1992



شعر

بورتريه بلال خبيز

شادي علاء الدين

بلا مجد أو أثر
مدججاً بالغبار والصور
يلتف على صخرة ذائبة
ويذوي كمفردة مهجورة
لم نعرفه بعد
كان قد سئم الوضوح
ودخل في الغامض
حتى صار مطراً
وحبال إشارات
تراكم في الصمت؛
تصلّب وقسا.
لم تعد روحه تصطدم بالألفة المألوفة
ولا باللغات المعرَّفة والشّبه
سقط في حفرة تأويله
حيث تغلي الأرداف والصنوج والأفكار
ولم يسمح لنا أن نلتقي به
أو
أن
نلمسه
كان سريعاً كطلقة سأم .
كلّ ما تركه خلفه
صار
مستقبلاً..
وكنّا نحاول أن نمرّ من ثقوب المصائر
ليعيدنا إليها بخفة المارق
وبلاغة العابر.
مات عنا مراراً
وقتلنا أحياناً
وكان
ينجو
إذ يعود إلى أصله المتشظي
ويركّبه من جديد
على هيئة رثاء للمراثي
حينها كان يزدهر ويشّع
في الفوارق الدّقيقة
بين الحشد والصداقة،
الانتباه والسّهو
الأمل والنسيان..
بلا
مغفرة
يصطاد الأخطاء ويطلقها في البراري
متيقناً بأنها لن تعود
وأن حريّتها ستخلق حريّته
وتترك الرحلة تتجدّد.
كان رحيله سهلا
وكان جبالاً وأودية
ولكنه غادر المكان كلّه
وصار نرد الزمان وسرابه السيّال.

شاعر من لبنان

Gamaan 1999

حسين جمعان



مصطفى إسماعيل دونمز

الترجمة مرآة

مصطفى إسماعيل دونمز، مترجم تركي شاب، من مواليد 1977، واحد من الأسماء التي بزغت في الفترة الأخيرة في سماء الترجمة من العربية إلى التركية، وإن كان بدأ مسيرته بترجمة الوثائق العثمانية إلى اللغة العربية، يؤمن بأهمية الترجمة، ويسعى لعقد تصالح بين اللغات عبر وسيط الترجمة، وهو بهذا يتفق مع فالتر بنيامين (في مقالته الشهيرة عن "عمل المترجم") بأن "كل ترجمة هي إلى حد ما طريقة مؤقتة للتصالح مع غربة اللغات عن بعضها".

تعددت ترجماته من العربية إلى التركية، فقدّم في فترة قصيرة الكثير من الأعمال للقارئ التركي على نحو، "أيبولا 76" و"صائد اليرقات" للكاتب السوداني أمير تاج السر، و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، و"حارث المياه" لهدى بركات و"زايا" لريم الصقر، و"نكات للمسلحين" لمازن معروف، كما يعكف حاليًّا على ترجمة "زمن الخيول البيضاء " لإبراهيم نصرالله، وكتاب "مذكراتي في سجن النساء" لنوال السعداوي، وبصدد ترجمة رواية ثانية لهدى بركات. إضافة إلى ترجماته للوثائق العثمانية إلى اللغة العربية.

يعمل الآن رئيسًا لقسم الترجمة في جامعة سلجوق بمدينة قونيه، كما أنه متخصص في الوثائق العثمانية وترجمتها إلى اللغة العربية، وأيضًا هو مشرف على منصة تعليم العربية لمعهد الجزيرة للإعلام.

لا تقتصر ترجماته على العربية إلى التركية، بل يعمل على العكس أيضًا حيث يترجم من التركية إلى العربية فقدم الكثير من الأعمال المهمة منها "ولاة دمشق في العهد السلجوقي" و"ولاة دمشق في العهد العثماني" لصلاح الدين المنجد، وكتاب "تاريخ الزنكيين" في الموصل وبلاد الشام لمحمد سهيل طقوش (تحت الطبع) ، بالإضافة إلى ترجمته إلى رواية تاريخية وثائقية من التركية إلى العربية وهي قيد الطبع اسمها "عظام في النيل المهدي السوداني وجوردون باشا" للكاتب التركي عمر إيرتور.

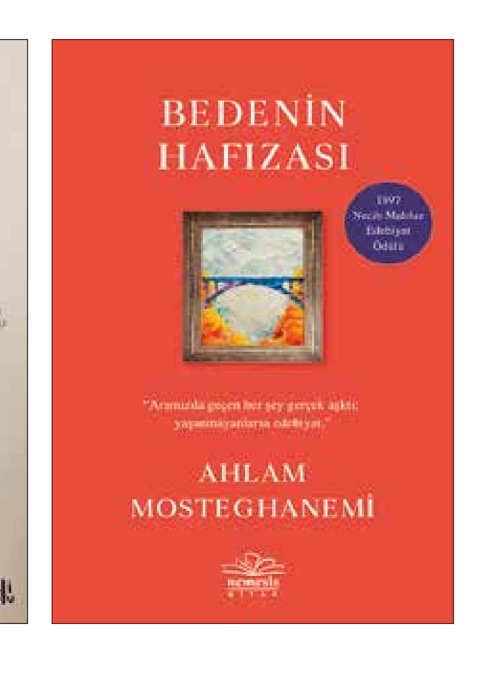
شارك في الكثير من المؤتمرات المتعلقة بالترجمة منها مشاركته في مؤتمر "الترجمة وإشكالية المثاقفة" الذي عقد في مدينة الدوحة بقطر، وقدم ورقة ضافية عن "الرقابة في ترجمة الأعمال الدرامية والمسلسلات التركية: مسلسل قيامة أرطغرل أنموذجًا".

في الحوار الذي أجرته "مجلة الجديد "معه، أثارت معه الكثير من الإشكاليات الراهنة المتعلّقة بواقع الترجمة وآلياتها، وشيخوخة الترجمة وما يرتبط بها من إعادة ترجمة الأعمال من جديد، وكذلك صعوبة ترجمة المحكيات، وآليات التغلب على هذه الصعوبة، ورؤيته لترجمة الشعر التي مالت إلى مدرسة استحالة ترجمة الشعر على نحو ما صاغها الجاحظ قديمًا في كتابه الحيوان، ويدعم لرأيه كذلك بما قاله الإيطالي دانتي إليجيري عن فساد جماليات الشعر وانسجامه في حالة نقله إلى لغة أخرى. كما تحدّث عن علاقة الفصحى والعامية، لا على مستوى الترجمة، وإنما على مستوى الدرس الأكاديمي، وهو النهج الذي أخذ في الانتشار والامتداد في الفترة الأخيرة، في بعض الجامعات التركيّة (سلجوق وغازي) وكذلك الغربية على نحو الجامعة الكاثوليكيّة في ميلانو، وجامعة القاهرة في مركز تعليم اللغات الأجنبية. وتطرق الحوار إلى سوق الترجمة، فكشف عن الكثير من المخبوء عنه في سياسات الترجمة، وهيمنة دور النشر وتدخلاتها في اختيارات الأعمال وفقًا لسياسة العرض والطلب، وأحيانًا البيست سيلر، وهو ما نتج عنه - في قليل منه - ترجمة أعمال لا أهمية لها، إلا أن سياسة الربح المادي كانت هي الحاكمة.

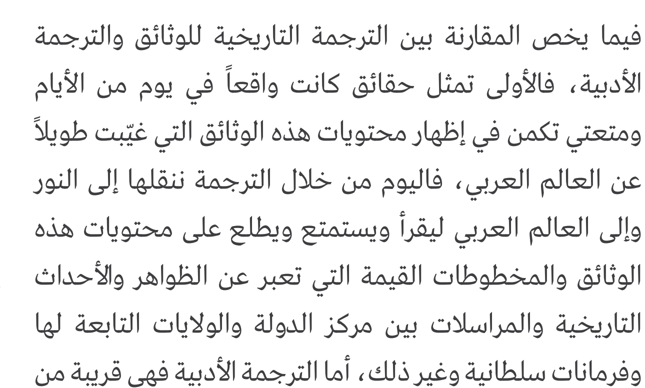
كما تطرق الحوار إلى الجوائز الأدبية وتأثيرها على سوق الترجمة، وتضمن الكثير من آرائه في أعمال أورهان باموق وأليف شفق، والأخيرة اعتبرها (في رأي صادم) لا تمثّل الهُوية التركية، بل هي تنتمي إلى الثقافة الغربية بحكم التنشئة، والكتابة باللغة الإنجليزية، وأشار في الحوار إلى عبدالرزاق جرنة الفائز بجائزة نوبل مؤخرًا، وكيف كان المترجمون الأتراك سباقين في التعريف به إلى القارئ التركي، فقد صدرت له خمسة أعمال قبل فوزه بنوبل 2021.

هذا الحوار فرصة للتعرف على المزيد من الآراء والقضايا من منظور المترجم التركي.

قلم التحرير



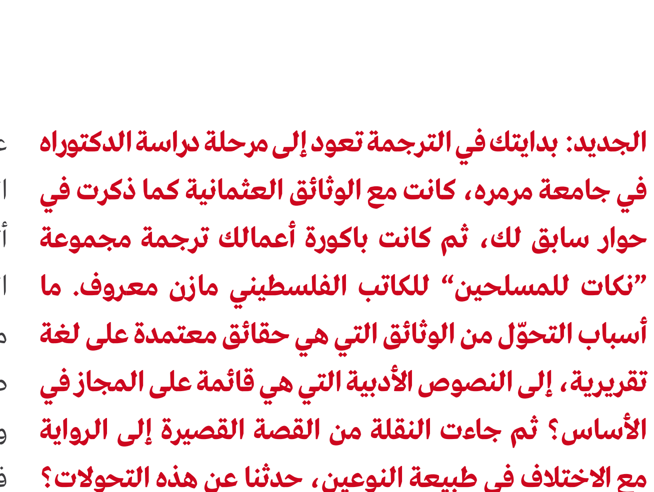




الجديد: بدايتك في الترجمة تعود إلى مرحلة دراسة الدكتوراه في جامعة مرمره، كانت مع الوثائق العثمانية كما ذكرت في حوار سابق لك، ثم كانت باكورة أعمالك ترجمة مجموعة "نكات للمسلحين" للكاتب الفلسطيني مازن معروف. ما أسباب التحوّل من الوثائق التي هي حقائق معتمدة على لغة تقريرية، إلى النصوص الأدبية التي هي قائمة على المجاز في الأساس؟ ثم جاءت النقلة من القصة القصيرة إلى الرواية مع الاختلاف في طبيعة النوعين، حدثنا عن هذه التحولات؟ وما الذي وجدته في ترجمة الوثائق إلى العربية، مقابل ما وجدته في ترجمة النصوص الأدبية للتركية؟

إسماعيل دونمز: أثناء دراستي للدكتوراه كنتُ أعمل في دار نشر مهتمة بالتاريخ بشكل عام، والتاريخ العثماني والوثائق بشكل خاص، لذلك كان من ضمن عملي ترجمة المخطوطات والوثائق العثمانية، وبسبب انشغالي بدراسة الدكتوراه لم أكن أملك الوقت الكافي للتفرغ للترجمة الأدبية، وبعد حصولي على الدكتوراه وتغيير عملي وجدت فرصتي في الترجمة الأدبية التي أهتم بها أكثر من بقية أنواع الترجمات، مع العلم أنني لم أترك ترجمة الوثائق العثمانية حتى الآن، حيث أنني أشرف على الكثير من البحوث العلمية والبحثية من عدة دول عربية في مجال الوثائق العثمانية والمخطوطات.

طبعاً أنا اهتمامي الأكبر ينصبّ على الروايات حتى كذوق أدبي، وهذا ما جعلني أنتقل من ترجمة القصص القصيرة إلى الروايات فهي تحمل تكاملاً في البعد الأدبي وإبداعاً في التعبير ومساحة أوسع لخيال الكاتب مع العلم كانت لي تجارب في ترجمة بعض القصص القصيرة العربية إلى اللغة التركية في المجلات الأدبيّة التركيّة، أما بالنسبة إلى كتاب "نكات للمسلحين"، فهو كتاب جميل ويستحق الترجمة إضافة إلى أنه حاصل على جائزة الملتقى للقصة القصيرة العربية في الكويت ودخل في قوائم جوائز أخرى، وفي الحقيقة فإني أستمتع أكثر بالترجمة الأدبية للروايات لأنها تلامس شغفي بالتأليف الأدبي الذي أسعى جاهداً إلى دخول عالمه من أوسع الأبواب، أما فيما يخص المقارنة بين الترجمة التاريخية للوثائق والترجمة الأدبية، فالأولى تمثل حقائق كانت واقعاً في يوم من الأيام ومتعتي تكمن في إظهار محتويات هذه الوثائق التي غيّبت طويلاً عن العالم العربي، فاليوم من خلال الترجمة ننقلها إلى النور وإلى العالم العربي ليقرأ ويستمتع ويطلع على محتويات هذه الوثائق والمخطوطات القيمة التي تعبر عن الظواهر والأحداث التاريخية والمراسلات بين مركز الدولة والولايات التابعة لها وفرمانات سلطانية وغير ذلك، أما الترجمة الأدبية فهي قريبة من الإبداع مثل التأليف وهنا تكمن جماليتها كما قال جورج غونزاليز مور "المترجم هو شريك المؤلف".



أستمتع أكثر بالترجمة الأدبية للروايات لأنها تلامس شغفي بالتأليف الأدبي الذي أسعى جاهداً إلى دخول عالمه

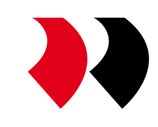
الجديد: دعني أذهب بعيدًا قليلاً، إلى مرحلة البداية والتكوين؟ متى بدأت علاقتك باللغة العربية تحديدًا؟ وهل كان اختيار اللغة العربية في الدراسة قرارًا داخليًّا أم جاء الأمر بالصدفة، أو فرض عليك ككثير من الطلاب الأتراك الذين يدرسون اللغة العربية في الجامعات؟



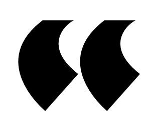
إسماعيل دونمز: بدأت علاقتي باللغة العربية بفترة الدراسة الجامعية وكان اختياري لها نابعاً من داخلي فأنا أحب اللغة العربية وأستمتع بها وعلى سبيل المثال كنتُ أحب سماع أغاني أم كلثوم أو ربما كوني من مدينة إسكندرون والتي تحتوي على الكثير من الناس ذوي الأصول العربية وكنتُ أنا ذا الأصول التركية أسمع بعض الجمل منهم وفي الأسواق وكانت تلك الكلمات والجمل تشدني بشكل غريب فوجدت نفسي أميل إلى هذه اللغة الجميلة وأستمتع بدراستها وتعلّم مفرداتها حتى تمرّست بها وصولاً إلى قدرتي على ترجمة جواهرها الأدبية الرائعة.

الجديد: بصفتك تشاطرني المهنة، وهي تعليم اللغة العربية هنا (في تركيا)؟ لماذا لا نجد الإقبال من الطلاب على تعلّم اللغة العربية، مقارنة بالطلاب الأجانب (عرب وأفارقة ومن دول آسيوية) في تعلُّم اللُّغة التركيّة، فالطلاب الأجانب يمتلكون اللُّغة خلال سنة واحدة، هي مرحلة "التومر" وعلى العكس الطالب التركي نتيجته ضعيفة على مدار خمس سنوات دراسيّة مقارنة بالطلاب الوافدين؟

إسماعيل دونمز: باعتقادي ووفق خبرتي الطالب الأجنبي يجد نفسه في بلد ومجتمع يتحدث اللغة التركية فهو بالتالي مضطر إلى تعلم اللغة التركية في أقصر وقت ممكن والمتمثل بمنهاج مركز تومر الذي يوفر تعلم اللغة خلال مدة عام كامل، وطبعاً هو أساساً موجود ضمن المجتمع التركي ويواجه اللغة في السوق وفي الشارع وفي الماركت، وفي وسائل النقل وكل مكان وهذا معروف أنه يقصّر مسافة تعلم اللغة على الطالب، إضافة إلى كون الطالب الأجنبي يأتي إلى تركيا بغرض إتمام دراسته الجامعية وهو ملزم بأن يكون قادراً على التحدث والقراءة والكتابة والاستماع باللغة التركية، كي يتمكن من متابعة دراسته الجامعية في الجامعات التركية، أما الطالب التركي في بعض الكليات المهتمة بتدريس اللغة العربية سواء كمادة أساسية أو كلغة ثانية، فهو ينظر إليها كمادة مهنية



بدأت علاقتي باللغة العربية بفترة الدراسة الجامعية وكان اختياري لها نابعاً من داخلي

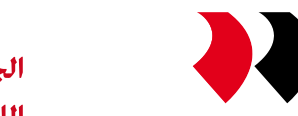






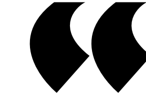
يحتاجها في أمور معينة وليس بمهارات اللغة المعروفة وهي الاستماع والكتابة والقراءة والمحادثة، لذلك نجد الطالب التركي لا يضع كل اهتمامه في استيعاب اللغة بشكل جيد، ويهتم بعنصر أو عنصرين من مهارات اللغة فقط فمثلاً نجده يهتم بالقراءة ولا يهتم بالاستماع أو المحادثة ظناً منه أنه لن يحتاجهما في حياته العملية، وأحياناً تكون الكلية تحمل وجهة النظر نفسها، وهذا بالتأكيد خطأ كبير يقع فيه الطلاب الأتراك ومع الأسف فهم لا يكتشفون هذا الأمر إلا بعد دخولهم سوق العمل.

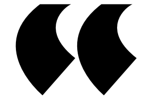
هذا بالإضافة إلى طبيعة مناهج التدريس المتبعة في الجامعات والتي تلعب دوراً في تصعيب الأمر على الطالب وضياعه في التقدم في اللغة، فنجد الطالب لا ينظر إلى اللغة العربية كلغة تواصلية وإنما يعتقد أنه إذا ركّز على القواعد وتشكيل الكلمات والإعراب فإنه سينجح في ممارسة اللغة لكن الحقيقة أن هذا الأمر خاطئ والأساتذة يلعبون دوراً في هذا الأمر من خلال تركيزهم على القواعد والإعراب وتصحيح أخطاء الطالب أثناء القراءة فيظن الطالب أنه يتوجب عليه القراءة بشكل صحيح أكثر من أن يفهم مضمون ما يقرأه، برأيي يجب أن نجعل الطالب يحب اللغة أولاً، وأن يفكر بأن اللغة للتواصل وليست للتعلم فقط، فالاستمتاع باللغة وكذلك العمل مستقبلاً، سيأتيان من خلال التواصل، وعليه فإنه يجب في المراحل الأولى من تعليم اللغة العربية أن نجعل الطالب يستمتع باللغة ويحبها من خلال التواصل فقط ثم ننتقل إلى مرحلة التركيز على القواعد التفصيلية، فالنحو في أيّ لغة كالملح في الطعام، الطلاب الأتراك يظنون أن القواعد هي الشيء الأساسي ولكن الحقيقة أن القدرة على التواصل حتى بكمية أقل من القواعد أو بأخطاء قواعدية أفضل من أن تكون ملماً بالقواعد وغير قادر على الفهم أو الحوار بهذه اللغة.





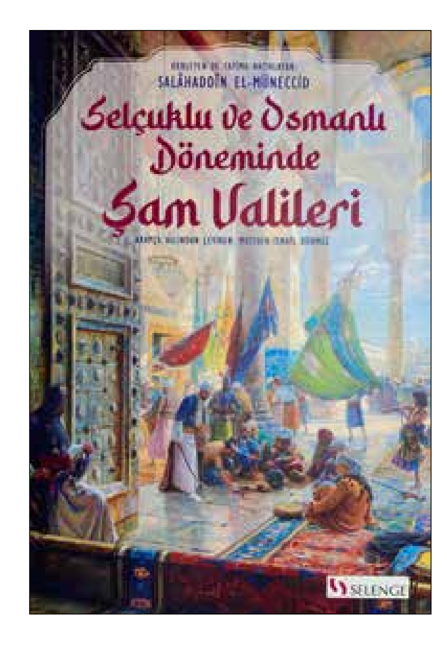
توسع الاهتمام باللغة العربية بشكل خاص في تركيا وبالتالي بالأدب العربي ما أثر على حركة الترجمة



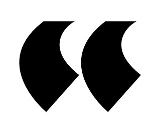


الجديد: في رأيك أيهما الأسرع انتشارًا اللغة التركية أم اللُّغة العربيّة؟ وما هي عوامل الانتشار؟ في المقابل ما هي أسباب عدم الذيوع؟

إسماعيل دونمز: وزارة الثقافة التركية تقدم دعماً للدور التي تترجم وتنشر الأعمال الأدبية التركية الكلاسيكية والمعاصرة، فما بين 2005 و2021 تمت ترجمة 2750 عملا إلى 60 لغة ضمن هذا المشروع في 85 بلدا، حيث بلغت عدد الكتب المترجمة إلى العربية 402 ضمن هذا المشروع، كما دعمت وزارة الشباب والرياضة بعض أعمال الترجمة من التركية إلى العربية وتواجدتُ في هذا المشروع لمراجعة الترجمة لخمسة كتب، كما تتم عملية الترجمة خارج إطار الدعم الحكومي في دور النشر المختلفة. سابقاً لم يكن هناك اهتمام كبير في ترجمة الأدب العربي إلى اللغة التركية كما إلى اللغات الأوروبية والإنكليزية أيضاً، والسبب يعود إلى عدم اهتمام دور النشر بهذا الأمر وبالتالي عدم اهتمام الناس أيضاً بالاطلاع على الثقافة العربية من خلال الأدب، لكن هذا الأمر بدأ يتلاشى في السنوات الأخيرة حيث توسع الاهتمام باللغة العربية بشكل خاص في تركيا وبالتالي بالأدب العربي ما أثر على حركة الترجمة من العربية إلى التركية وتطور الأمر فأصبحت هناك لقاءات تباع فيها حقوق التأليف، ففي إسطنبول كل عام تقام مثل هذه اللقاءات وتباع فيها حقوق النشر والتأليف والترجمة لكتب عربية، وهذا يدل على اهتمام الدولة التركية بهذا الأمر والعمل على تطويره والذي جعل دور النشر أيضاً تهتم وتتسابق للترجمة من العربية إلى التركية والعكس من التركية إلى العربية، وفي معارض الكتب أيضاً نجد تواصلا بين الدور من أجل الترجمة.



تجربتي في ترجمة روايات مختلفة لكتاب مختلفين من عدة دول عربية تجربة ناجحة ومفيدة



الجديد: ترجمت لأسماء عربيّة من بيئات مُختلفة مثل السُّودان (أمير تاج السر) والأردن وفلسطين (إبراهيم نصر الله) ولبنان (هدى بركات) والجزائر(أحلام مستغانمي) وهي بيئات عربيّة لها محكياتها الخاصة، أولاً ما الهمّ المشترك بين هذه البيئات والتي حملتها مضامين الروايات عبر شخصياتها؟ وثانيا: ألم تجد صعوبة في هذا التعدد اللغوي، أقصد اللهجات العامية داخل النصوص؟ وكيف تغلبت على هذا؟

إسماعيل دونمز: كانت تجربتي في ترجمة روايات مختلفة لكتاب مختلفين من عدة دول عربية تجربة ناجحة ومفيدة، ولم أجد صعوبة كبيرة في التعدد اللغوي بينها كونها في أغلبها بالفصحى باستثناء رواية "حارث المياه" للكاتبة هدى بركات فقد كانت تحتوي على كلمات من الكردية ما جعلني أتعاون مع أكاديمي كردي الأصل، ولديه دراسات أكاديمية بخصوص اللغة الكردية لشرح هذه المفردات لي، كما تواصلت مع الكاتبة هدى بركات وتشاورت معها بخصوصها. وكذلك الأمر بالنسبة إلى رواية "ذاكرة الجسد" للكاتبة أحلام مستغانمي كانت تحتوي على مفردات من اللهجة الجزائرية فاستعنت أيضاً بالدكتور جمال سَعادنَة من الجزائر وهو رئيس قسم اللغة العربية والأدب العربي في جامعة بطنة الأولى، وتشاورت معه في معاني المفردات المذكورة،

وإن كنتُ سأجيب على تساؤلك بخصوص الهمّ المشترك بين هذه البيئات والتي لاحظتها سواء بشكل واضح المعالم أو بين السطور أو ربما ما وراء الكلام كان يدور في إطار الظروف التي تعيشها هذه الدول من الحروب القائمة حالياً كما هو الحال في رواية "حارث المياه" للكاتبة هدى بركات التي تتحدث عن الحرب اللبنانية، وكذلك المجموعة القصصية "نكات للمسلحين" للكاتب مازن معروف التي كانت تدور حول الحرب اللبنانية أيضاً، أو

عن آثار الحروب التي ضربت في تاريخ ومجتمع البلاد التي حلّت بها كرواية "ذاكرة الجسد" للكاتبة أحلام مستغانمي والتي لا تكاد تمر فيها صفحة لا يذكر فيها شيء عن بقايا ومخلفات الحرب الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي، وكذلك في روايات الكاتب أمير تاج السر التي يسلط فيها الضوء في الكثير من الأحيان على الأوضاع الداخلية غير المستقرة في السودان.

الجديد: ألم تلاحظ معي أن معظم هذه الأعمال التي ترجمتها، أولاً تنتمي إلى نوع معين هو الرواية! فلم أجد في مشروعك أيّ نص شعري؟ هل هو انسياق للمقولة الشائعة بأن هذا العصر هو "زمن الرواية"؟ أم ثمّة اعتبارات أخرى لديك؟ ثانيًا، أن هذه الأعمال حصل أصحابها على جوائز كالبوكر العربية وجائزة نجيب محفوظ وكتارا؟ هل معيار الترجمة لديك هو الشهرة والذيوع وهو ما يتحقّق بالترجمة؟ أم ثمة معايير أخرى؟ وما هي؟

إسماعيل دونمز: بالنسبة إلى اللغة العربية فأنا أجد متعة قراءة الشعر في لغته الأصلية فالترجمة ليست شعراً بالنهاية، وهناك آراء عن استحالة ترجمة الشعر كما قال الجاحظ في كتابه الحيوان "وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلّم بلسان العرب، والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب لا كالكلام المنثور"، وكما يقول دانتي الإيطالي "لا يمكن نقل أيّ شيء تم سبكه شعرياً إلى لغة أخرى دون أن تفسد جماليته وانسجامه" ويقول أيضًا "يضيع اللمعان الشعري الموجود في النص الأصلي الذاتي في الترجمة" وهناك آخرون من الأدباء يتفقون مع وجهة النظر هذه، وبالمقابل نجد فئة من الأدباء والمفكرين يقفون ضدّ هذه النظرية كأمثال لامارتين حيث يقول "إنه يستمتع أكثر بقراءة الشعر المترجم لشاعر أجنبي أكثر من النص الأصلي"، ويقول بيراولت "إن تقييم عمل أحد الكُتاب ممكن من خلال ترجمة كتبه وليس من خلال النص الأصلي".

المشكلة تكمن أن دور النشر غير مهتمة بترجمة الشعر لعدم وجود قارئ للشعر المترجم

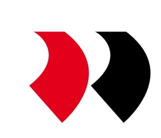
وحسب ما أراه تجاه ترجمة الشعر فأنا لست ضد ذلك أبداً خاصة في ترجمة الشعر الحر أكثر من الشعر العمودي ولكن أي كتاب يترجم ينتظر تبنّي دار نشر له لتقوم بطباعته ونشره وتسويقه، والمشكلة تكمن أن دور النشر غير مهتمة بترجمة الشعر لعدم وجود قارئ للشعر المترجم غالباً ودور النشر في النهاية تتبع ذوق القارئ ورغبته، وهذا الذي يؤثر على حركة ترجمة الشعر ويقف دونها، وأنا شخصياً أجد المتعة بقراءة النص الشعري بلغته العربية. أما فيما يخص موضوع الجوائز فلقد ترجمت رواية "زايا" للكاتبة السعودية ريم الصقر وكان قبولي لترجمة هذا العمل لا يقف على شهرة الكاتبة أو القيمة الأدبية للرواية أو جوائز حصلت عليها، أنا فقط أحببت أن أمثّل صوت كاتبة سعودية غير معروفة في العالم التركي، حتى أنني والدار الناشرة لم نتمكن من الحصول على سيرة ذاتية للكاتبة رغم بحثنا الحثيث قبل طباعة الرواية المترجمة، وبعض القراء كان لهم فعلاً فضول لمعرفة شخصية هذه الكاتبة، لكن الأمر بقي هكذا.

عملية اختيار الروايات التي أترجمها هي عملية معقدة بعض الشيء، فبعض الروايات قمت أنا شخصياً بعرض فكرة ترجمتها على بعض الدور وبعضها الآخر الدور هي من قامت بعرضها عليّ، ونحن نختار بناء على دراسة مجموعة من الروايات بشكل تفصيلي من كل الجوانب وأقوم شخصياً بتجهيز تقارير عن هذه الروايات لمناقشتها مع الدار واختيار الأنسب والأقوى للترجمة، والجدير بالذكر أن بعض دور النشر لا شك تضع نصب أعينها بعض الروايات التي حصلت على جوائز بغض النظر عن أعمال الكاتب أو الكاتبة الأخرى التي لم تحصل على جوائز، أما أنا شخصياً فالجائزة ليست معياراً لديّ، أنا دوماً أبحث عن جمالية النص وعمقه الفكري والثقافي والروائي والسردي وأن تكون الرواية تستحق فعلاً الترجمة.

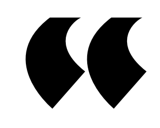
الجديد: بمناسبة المحكيات الدارجة التي ذكرتها في سؤال سابق، هناك اتجاه في الأوساط التعليميّة التركيّة يتبناه البروفيسور محمد حقي صوتشين (رئيس قسم اللغة العربية بجامعة غازي)، يقوم على تعليم اللهجات داخل أقسام اللغة العربية. في رأيك هل هذا الاتجاه مُفيدٌ للترجمة، خاصّة وأن الأعمال الروائيّة تتجادل فيها المحكيات مع الفصيحة؟

إسماعيل دونمز: من وجهة نظري فإني أوافق وجهة نظر البروفيسور محمد حَقي صوتشين بضرورة تعلُّم طلاب الجامعات المختصة بتعليم اللغة العربية اللهجات أو على الأقل إحدى اللهجات السائدة في الإعلام أو التلفزيون أو الدراما أو الحياة العملية كاللهجة السورية واللهجة المصرية، وكما يقول الدكتور عبدالقادر القط "فالعلاقة بين الفصحى والعامية ليست علاقة خصومة ولا حرب بين لغتين مختلفتين، ولكن اللغة الفصحى تقوم بدورٍ خاص واللغة العامية تقوم بدورٍ آخر، اللغة الفصحى تُعبّر عن الفكر وعن الأدب ويؤلّف بها الكتب العلمية وهي وسيلة للتواصل القومي بين أبناء الشعب العربي ومن يتحدثون اللغة العربية، اللغة العامية هي لغة الخطاب اليومي وهي لغة تؤدي دوراً مهماً في حياة الناس يعبّرون من خلالها عن مشاكلهم وعن أعمالهم وعن عواطفهم ولذلك أحب دائماً ألا نزدري اللغة العامية لأننا إذا ازدريناها فإننا نزدري أنفسنا لأننا نتحدث بها كل يوم".

ففي الجامعات التركية نلاحظ أن الأساتذة العرب والأتراك الذين يُدَّرسون العربية هم عكس ما قال الدكتور، فهم يوجهون الطالب نحو الفصحى فقط وكأنه توجد حرب بين العامية والفصحى، ففي قسمنا قسم الترجمة في جامعة سلجوق وضعنا مادة اللغة العربية المحكية في أربعة فصول دراسية، فكما تعلم يوجد 23 بلدًا عربيًا لا تستخدم الفصحى فيها كلغة تواصلية في الحياة اليومية، فمثلاً في تركيا 4 ملايين من السوريين والعرب ولا واحد منهم يستخدم الفصحى في حياته اليومية، لماذا لا نعلّم الطالب التركي اللغة المحكية وبالتالي سيحب أكثر اللغة كونه سيكون قادراً على التواصل بها بسهولة أكثر مع المجتمع العربي وفي مجالات العمل التي يطمح إليها وبالطبع فمن الضروري جداً تعلم الفصحى لكن يجب أن يكون ذلك بموازاة تعلم لهجة على الأقل كلغة تواصلية. ونحن نعرف أن اللغة المحكية متحررة من تفصيلات القواعد التي تصعّب الأمر على الدارس من الأجانب عادةً، فنجد على سبيل المثال عدم ضرورة استخدام المؤنث والمذكر في الجمع حيث يتم استخدام المذكر فقط، ونجد تركا لصيغة المثنى للذكر والأنثى واستخدام الجمع بكل الحالات كما في اللغة التركية وهكذا، والأمثلة كثيرة إذا كنا نريد أن نخوض في هذا الأمر، فإذا كان أصحاب اللغة سهّلوا لغة التواصل على أنفسهم فلماذا نصعّب الأمر على الطالب الأجنبي، ولماذا نحمّل مسؤولية الدفاع عن اللغة العربية الفصحى للأجانب والعرب أنفسهم لا يستخدمونها كلغة للتواصل.



أبحث عن جمالية النص وعمقه الفكري والثقافي والروائي والسردي وأن تكون الرواية تستحق فعلاً الترجمة



الجديد: انتشرت - مؤخرًا - موضة عربيّة غريبة - مع الأسف - تتمثّل في ترجمة الأعمال الكلاسيكيّة من الأدب العالمي، إلى المحكيات الشعبية، أظن رواية "الغريب" كانت البداية، هل توافق على مثل هذه الترجمات، وفي رأيك ما الهدف منها؟ السؤال الأهم ما الحاجة إلى مثل هذه الترجمات ما دامت المحكيات مختلفة ومتعددة، وهو ما يتطلب ترجمات العمل إلى محكيات أخرى كالعامية الجزائرية والتونسية واللبنانية والخليجية.. إلخ؟ وما الحل من وجهة نظرك لتلافي مثل هذه الفوضى؟ هل هذا يحمل في طياته أن الفصحى غير قادرة على التوصيل أم هي مؤامرة على الفصحي مع أني لا أؤمن بنظرية المؤامرة؟

إسماعيل دونمز: حسب معرفتي تمت ترجمة رواية "الغريب" للكاتب ألبير كامي إلى العامية المصرية في الآونة الأخيرة أيضاً، ودائماً الشيء الجديد والغريب يواجه انتقادات، فيعتبر قصيدة "الكوليرا" للشاعرة العراقية نازك الملائكة التي كتبتها في عام 1947 أول شعر حر في اللغة العربية، وجاءت انتقادات أصحاب الشعر العمودي بأن هذا الشعر الحر الحديث سيضر اللغة ويقتل تراث اللغة العربية، لكن أصحاب الشعر الحر كانوا يجدون مرونة أكثر في الشعر الحر وكانوا يدرسون مشاكلهم الاجتماعية في حياتهم اليومية بغض النظر عن شكليات الشعر العمودي، واليوم كلنا يعرف مقدار محبة

القراء للشعر الحر مقارنةً بالشعر العمودي، لذلك أنا لستُ ضد هذه التجارب، فالكاتب ربما يستطيع أن يبدع باللغة العامية أكثر من الفصحى أو أن يعبّر عمّا في داخله بشكل أسهل وأوضح من الفصحى وبجمل أدبية وجميلة أكثر كونه يمارس اللغة العامية بشكل أكبر في حياته، فلماذا لا نقيّم الأعمال بالقراءة، وربما تؤدي هذه التجارب إلى زيادة القراءة في العالم العربي، وربما سيظهر مبدعون جدد في هذا المجال كانوا يخافون الاقتراب من التأليف بالفصحى.

الجديد: في الأعمال التي قمت بترجمتها تعتمد أساسًا في لغتها على الإغراق في الدارجة المحليّة؟ كيف تغلبت عليها؟ وهل نقلتها إلى التركية بالفصحى؟ أم سعيت إلى تقريبها إلى اللّغة الشعبيّة المتداولة في الحديث اليوميّ؟

إسماعيل دونمز: أعتقد أنني أجبت عن مضمون هذا السؤال سابقاً عندما شرحت كيف استعنت ببعض الشخصيات ذات الخبرة في مفردات وجمل اللهجة التي واجهتني في الأعمال التي ترجمتها وهي لم تكن كثيرة إلى حد أن تؤثر على العمل أو الرواية بشكل عام، واستطعت نقلها إلى اللغة التركية بشكل عادي. فالفرق هنا أن التركية لا تحتوي فصحى وعامية كما هو الحال في اللغة العربية ولكن طبعاً توجد بعض التعابير الشعبية المستخدمة بين الناس ولكن لا ترقى لأن نسميها لهجة خاصة بحد ذاتها.

الجديد: وعلى ذكر الترجمة إلى المحكيات، على الجانب الآخر هناك تعدديّة في الترجمة، فمثلاً في عالمنا العربيّ، هناك ترجماتٌ مُتعدّدةٌ لرواية "الغريب" لألبير كامي، تصل إلى عشر ترجمات تقريبًا أو أكثر، وبالمثل لرواية "1984" لجورج أورويل تفوق العدد السّابق: سؤالي: أولاً: هل في اللغة التركية فعل مماثل؟ وثانيًا: ما رأيك في مصطلح "شيخوخة الترجمة؟ الذي يراه البعض حُجّةً لإعادة الترجمة؟ وثالثًا: ما رأيك فيمن يقول إن هذا الفعل ضروريّ إذ يعتبره "حافزًا بيداغوجيا لتعليم طلبة الترجمة"، فكما يقول جان روني لادميرال، إعادة الترجمة "تمرينٌ جَيّدٌ لِيُمكّن التلاميذ من التعرُّف على ذاتيّة كلّ أنواع الترجمة، وتوجّهُهم نحو الموضوعيّة أفضل سواء تعلّقَ ذلك باللُّغة الأجنبيّة أو اللُّغة الأمّ"؟

إسماعيل دونمز: كما تعرفون أن حق التأليف يمتد سبعين عاماً سواء كان الكاتب على قيد الحياة أو بعد موته، والدور بدوافعها التجارية والربحية وكي لا تدفع مبلغاً مقابل حق التأليف فإنها تنتظر انتهاء مدة حق التأليف للكاتب لتقوم بترجمة الكتاب، وبالتالي الهدف هنا ليس جودة الأعمال المترجمة وإنما فقط الدوافع التجارية، وليس كون الترجمات السابقة للعمل سيئة وهو في حاجة إلى ترجمة جديدة، ولكن لمجرد كون هذا العمل مطلوباً في السوق ولدى القراء فتتم إعادة ترجمته لكسب المال لا أكثر من قبل الدور.

أما إذا كانت الترجمة السابقة لأيّ عمل فعلاً سيئة وغير مدروسة وتسيء للعمل أو أنها لم تنقل من لغتها الأصل وإنما نقلت من لغة الواسطة فهذا بالتأكيد سيؤثر على جودة الترجمة وجودة مضمون العمل، فحينها نجد أنه من الضروري إعادة ترجمة العمل وفق ضوابط ومعايير الترجمة السليمة وإخراجه بمستوى يليق بالعمل الأصلي وبالقارئ، وهذا الأمر نجده موجوداً حتى في العالم التركي، وأحياناً إعادة الترجمة تكون بسبب تغير لغة الترجمة المستخدمة، فاللغة التركية في عام 1930 ليست كاللغة التركية في يومنا هذا، وليس الأمر متعلقا باللغة ذاتها من أجل إعادة الترجمة فأحياناً يتغير إدراكنا للكاتب أو تعمقنا في كتابه أو فهم وجهة نظره التي يعبّر عنها. فمثلاً قام المفكر والكاتب والمترجم جميل مريج بترجمة رواية "بلزاك" مرتين في سنوات مختلفة، أنا أعرف بعض الأعمال الأدبية المترجمة من اللغة التركية إلى العربية ومن العربية إلى التركية والإنكليزية أيضاً كانت ترجمتها سيئة للغاية، فتمت إعادة ترجمة بعضها وهذا كان ضرورياً وبالتأكيد المقارنة بين هذه الترجمات مفيدة لطلبة الترجمة في مستوى الليسانس والدراسات العليا من وجهة نظر انتقادات الترجمة.

أوافق وجهة نظر البروفيسور محمد حَقي صوتشين بضرورة تعلُّم طلاب الجامعات المختصة بتعليم اللغة العربية اللهجات أو على الأقل إحدى اللهجات

الجديد: لو طُلِبَت منك إعادة تَرجمة كتاب عربي صدر من قبل إلى اللغة التركية؟ هل توافق؟ ولماذا؟ وما العمل الذي تودُّ ترجمته من العربيّة حتى لو كان مُترجمًا؟

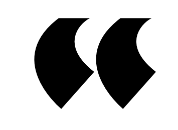
إسماعيل دونمز: عموماً لا أودّ أن أترجم الأعمال المترجمة سابقاً، فهناك أعمال كثيرة وكتب عربية لم تتم ترجمتها سابقاً من الأدب العربي القديم والحديث وأنا أرغب بترجمتها ونقلها إلى العالم التركي، وإن كان هناك سبب ليجعلني أعيد ترجمة كتاب مّا فهو فقط موضوع شيخوخة الترجمة أو عدم وصول فكر الكاتب بشكل عميق بسبب الترجمة، لكن لن أدخل في عملية إعادة الترجمة من أجل تحقيق الربح فقط لدور النشر، وبالتالي لا يوجد في بالي أيّ كتاب أو رواية مترجمة سابقاً وأود أن أعيد ترجمتها.

الجديد: من خلال متابعتي لصفحتك على تويتر أجد تقديرًا كبيرًا للمفكّر التركي جميل مريج (1916 - 1987)، وفي الحقيقة أن هذا الاسم غائب تمامًا عن الثقافة العربيّة؟ يا تُرى، ما السبب في غياب مثل هذه القامّة الفكريّة؟ ولماذا لم تُفكِّر في ترجمته إلى اللُّغة العربيّة وتقديمه إلى القارئ العربيّ خاصّة من خلال كتابيه "الضوء يأتي إلى الشّرق" و"ملاحظات سريعة في علم الاجتماع" والأخير يحظى باهتمام كبير داخل الأوساط التركيّة؟ وهل بالفعل إسهاماته تضعه في مرتبة المفكّر أو تقرنه بابن خلدون كما يوصف لديكم بأنه "ابن خلدون تركيا"؟

إسماعيل دونمز: أنا قمت بمراجعة الترجمة لمذكرات الدكتورة أوميت مريج ابنة المفكر التركي جميل مريج، وسيتم نشره قريباً، وكنتُ عرضت على الدار أن يقوموا بترجمة أعمال جميل مريج إلى اللغة العربية ليتعرف العالم العربي عليه وعلى أعماله. جميل مريج بغض النظر عما كان الناس يطلقون عليه تسميات فقد كان يصف نفسه بـ"الباحث عن الحقيقة" و"عاشق الحقيقة" فقد كان يضع مسافات بينه وبين الآراء السياسية والأيديولوجيات التي تضيّق الفكرة. كان جميل مريج على دراية باللغة العربية وكان يرغب في ترجمة أشعار أبي العلاء المعرّي لكن لم يجد أحداً يساعده في قراءة الشعر أمامه كونه كان أعمى العينين، ووفق وجهة نظره كان يجب أن تنشأ أجيال متمسّكة بجذورها وتعرف اللغة العثمانية والعربية والفارسية لتكون قادرة على الاطلاع على خزائن المعرفة، ومن ناحية أخرى يجب لهذه الأجيال تعلم لغة غربية للتعرف على الغرب بشكل حر.



من الضروري إعادة ترجمة العمل وفق ضوابط ومعايير الترجمة السليمة وإخراجه بمستوى يليق بالعمل الأصلي وبالقارئ



الجديد: يقول المفكر التركي جميل مريج "اللُّغة الأجنبيّة هي مرآةٌ يرفعها الإنسان إلى عقله. إنّها مرآةٌ تُضيء البقع العمياء". ما رأيكَ في هذا القول؟ وإلي أي مدى تحقّق هذا من خلال تجربتك مع تعلُّم اللُّغة العربيّة والترجمة من خلالها؟ هل مِن خلال معرفتك باللُّغة العربيّة وترجمتك منها استطاعت بالفعل أنْ تُزيل البقع العمياء في عقلك عن العالَم العربيّ؟ وما هي البُقع العمياء - في رأيك - التي كانت سائدة عن العالَم العربي ومَن المسؤول عنها؟ وهل تمّ تصحيحها؟

إسماعيل دونمز: بعض النظريات تقول إن الأعمال الأدبية هي مرآة للمجتمع تضيء على كل نواحي الحياة في هذا المجتمع، كما قال الشاعر اليوناني سيمونيدس "إن الرسم شعرٌ صامت، والشعر رسمٌ متكلم" ونرى في تشبيه المرآة في القرن الثامن عشر عند الدكتور جونسون حينما يستخدم للأدب ويمتدح شكسبير بأنه يمسك مرآة للحياة تعكس الحياة بشكلها الصحيح، وفي الفترات التالية نرى ستندال يشبه الرواية بالمرآة ويقول "إن الرواية مرآة تتجول بها طوال الطريق"، أما بليخانوف فقال "الأدب والفن مرآة الحياة" ونرى نفس التشبيه لدى الكُتّاب الأتراك أيضاً، فمثلاً رجائي زاده أكرم قال "إن

"الأقصوصة والرواية مرآة العبرة" وبالنسبة إليّ فعندما أترجم أيّ عمل أدبي أو رواية فإني أعتبر نفسي أمسك هذه المرآة وأعكس وأضيء لنفسي وللقراء الأتراك للعالم الحقيقي والخيالي للكتّاب العرب.

الجديد: أعذرني، أعودُ إلى جميل مريج مرّة ثالثة ما دمتَ مفتونًا به، مريج يقول "إن الترجمة إبداع مثلها مثل قصيدة مثل مقالة أدبيّة، لكنها أقوى بكثير منهما. يمكن للأدباء الاتفاق على ما لا يقل عن عشرة شعراء عظماء وعشرة روائيين عظماء وعشرة كتّاب مَسرحيين عظماء؟ ولكن مَن منّا يُمكنه الاتفاق على عشرة مترجمين عظماء؟". ألا تتفق معي أنّ ثمّة مبالغة في هذا القول، أم أن قوله – حسب ما فهمت – بمثابة تأكيد جازم على صعوبة عملية الترجمة، بل يمكن اعتبارها أصعب من الإبداع نفسه؟

إسماعيل دونمز: يرى بعض الناس بأن الترجمة فن وهناك من يرى أن الترجمة عبارة عن التفسير، فالمترجم يقوم بتفسير النص، تماماً كما يتم تفسير المسرحية أو المقطع الموسيقي، ونطلق على الشخص الذي أدّى الدور في المسرحية أو الغناء للأغنية بالفنان، فلماذا لا نعتبر المترجم الذي أبدع في الترجمة فناناً، ربما جميل مريج تبنّى هذه الفكرة كونه كان أعمى وكان لديه شعور بأن مؤلفاته وترجماته لم تكن تصل إلى الناس ولم تحصل على نصيبها الذي أراده، وحتى توجد له بعض الترجمات كان قد سلمها للمعنيين بطباعتها حينها لكن لم تتم طباعتها، حتى أنه لم يحصل على أجرة ترجمتها، ونعرف هذه المعلومات من مذكرات ابنته التي تحدثت عنها في سؤال سابق، جميل مريج مواليد 1916 ميلادي وبعد قيام الجمهورية ازدادت حركة الترجمة بعد عام 1949 من خلال مكتب الترجمة فربما هو يقصد وجود نقص في عدد المترجمين في تلك الفترة.

الجديد: في ترجماتك إلى أيُّهما تَميل من نظريات الترجمة: هل ترجمة الكلمات إلى كلمات، أم تقديم المعنى من خلال كلمات؟ وأيهما في رأيك هو الصّائب؟

إسماعيل دونمز: أودّ أن أذكر هنا لمحة عن المترجمين الأتراك المشهورين مثل صباح الدين أيوب أوغلو والمترجمة مينا أورغان فأثناء عملية الترجمة المشتركة بينهما كان صباح الدين يقول "لا تركينني لأجعل شكسبيرك الحبيب أجمل"، ومينا تردّ "لا داعي لأن يكون أجمل" فيجيبها صباح الدين "الترجمة مثل امرأة؛ إما أن تكون غير وفيّة وجميلة أو تكون وفيّة وقبيحة"، وتقول مينا "هذه المرأة ستكون وفيّة وجميلة"، وبالتالي أنا أنظر إلى الترجمة الأدبية كفن جميل والمترجم يبدع فيه لذلك أحاول أن أنقل المعاني بدلاً من الكلمات للحفاظ على جمالية النص في اللغة المستهدفة كما قال فولتير "الأمور ليست بألفاظها بل بمقاصدها".

الجديد: وبمناسبة المعنى، لقد لاحظتُ أنّ مُعظم عناوين الأعمال التي قُمت بترجمتها التزمتَ فيها بالعنوان الأصليّ (العربي) للعمل، لكن في ترجمتكَ لرواية هدى بركات "حارث المياه" وهي رواية تدور عن الحرب الأهلية اللبنانيّة، وما سببته من آلام نفسيّة وبدنيّة كثيرة وصلت إلى شرخ الذات، غيّرتَ العنوان إلى "المنفَى المتوسطيّ" هكذا (AKDENİZ SÜRGÜNÜ) مَن أين استقيتَ فكرة المنفى؟ ولماذا وصفته بأنّه متوسطي؟

إسماعيل دونمز: عموماً دور النشر يحتفظون بحق التصرف بالترجمة أثناء التدقيق والمراجعة والعنوان يعتبر جزءًا من هذا الأمر، فأنا أترجم العناوين ترجمة حرفية بالبداية ثم أتناقش مع دار النشر إن كانت هناك حاجة إلى التعديل أو لا وفق مفهوم المجتمع التركي، وفي عنوان ترجمة "حارث المياه" كانت فكرة الدار أن يتم تغيير عنوان الرواية إلى عنوان أكثر مناسبة للرواية وفق وجهة نظرهم، وعنوان "المنفى المتوسطي" (AKDENİZ SÜRGÜNÜ) كان أساساً من ضمن العناوين التي كنتُ قد اقترحتها على الدار، وبعد موافقة الدار على هذا

عموماً دور النشر يحتفظون بحق التصرف بالترجمة أثناء التدقيق والمراجعة والعنوان يعتبر جزءًا من هذا الأمر

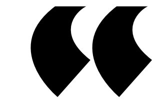
العنوان تواصلت الدار مع الكاتبة وتم أخذ موافقتها عليه أيضاً، واستوحيت فكرة العنوان من كون هذه القصة متوسطية جغرافياً أي في بلد متوسطي، وكون بطل القصة "نيقولا" وجد نفسه منفياً في مدينته المتوسطية ولا يستطيع الخروج من منفاه رغم كل محاولاته التي باءت بالفشل، وكأن بيروت أيضاً عبر التاريخ تشعرنا أنها بمنفى متوسطي فكتب عليها قدر محتوم بالدمار عبر التاريخ بعد كل ازدهار لا تستطيع الخروج منه.

الجديد: سأتوقف قليلاً مع ترجمتك لهدى بركات، ما العقبات التي واجهتْكَ في نصّ مثل هذا النص الثري الذي يتميز بتعدُّدٍ لُغوي لافِت (العربيّة والكرديّة، إضافة إلى اللهجة المحليّة الدارجة)، وأسلوب يعتمد على التهكُّم والسُّخرية في الكثير من جوانبه، إضافة إلى المزج بين خطوط كثيرة دراميّة وفلسفيّة عبر التأمّلات بين ما كان وما هو كائن، ونفسيّة (سيكولوجيّة) عبر شخصية "نيقولا" البطل الذي يرثي نفسه وهو فعل مُتكرّر في الشعر العربي (منها مالك ابن الريب في قصيدة المشهورة، وقبله امرؤ القيس أيضًا.. إلخ من قائمة شعراء رثاء النفس)؟ كيف حافظتَ على توازن هذه الخيوط التي مثلت إيقاع الرواية، ثم نقلت هذه الأحاسيس المتضاربة إلى اللغة التركيّة؟ احك لي عن تجربتك مع ترجمة هذا النص!

إسماعيل دونمز: في البداية ربما هذه الصعوبات التي ذكرتها في سؤالك هي التي شدتني إلى ترجمة هذه الرواية وكأنه تحدٍ لي كمترجم أن أخوض في رواية واحدة غمار هذه التناقضات والتناسبات في آن واحد، الرواية كانت مليئة بالميثولوجيا والأساطير والتاريخ، لم تكن الرواية حاوية على الكثير من المصطلحات المحلية، أما الكردية فكانت غنية بالمصطلحات وكما ذكرت سابقاً فقد استعنت بأكاديمي متخصص باللغة الكردية وتشاورت أيضاً مع الكاتبة بخصوص هذه المصطلحات، لذلك الصعوبة لم تكن ضمن هذه النقطة، وإنما يمكن القول إنها كانت تكمن في هلوسة السرد والانتقال السريع عبر التاريخ وعبر الأساطير والحقائق العلمية، فيشعر المترجم كالقارئ تماماً بأنه على بساط الريح يحمله بين سطر وآخر إلى عوالم أخرى وعندما يستقر به الحال تأتيه هلوسة شخصية "نيقولا" فيعود إلى التخبط، وكنتُ في كل رحلة على بساط الريح هذا أجد نفسي مضطراً للبحث والتمحص في المعلومات التي تذكرها الكاتبة وكنتُ أتفاجأ دائماً بأنها كانت معلومات دقيقة وصحيحة وعلمية باستثناء الأساطير وروايات الشعوب والتي تدل أيضاً على الثقافة العالية للكاتبة وجهدها في تأليف هذه الرواية، وكان هذا الأمر وكلما زاد صعوبة يزيدني إصراراً ومتعة على إتمام عملية ترجمة هذا النص المعقد ذي الطبقات المختلفة، وكنتُ حريصًا أثناء الترجمة على اختيار المصطلحات والجمل التي تناسب النص وأسلوب الكاتب تماماً وإخراجه بشكل يليق بمستواه العربي، كانت تجربة غنية ومليئة بالتشويق والثقافة، تجربة فريدة لن أنساها.



يمكن القول إن "نيقولا" في رواية "حارث المياه" كان فعلاً ضحية الحرب وقضى عليه وطنه



الجديد: شخصية "نيقولا" في رواية "حارث المياه" والذي يمكن وصفه الحي – الميت؛ فَقَدَ عقله وفقد إنسانيته، وأخذ يعدو مع الكلاب الشاردة ويقلّدها في أصواتها وحركاتها، حتى غدا كالحيوان. قضى عليه مصير وطنه، وأرهقته الذكريات الخالية "وبات شبه ميت... وشبه إنسان"، ألم تلحظ معي أنها صارت ثيمة في الكثير من المرويات التي دارت أحداثها في الحروب، وكأن الدفاع عن الوطن جريمة جثة أن الوطن قضى عليهما، فصار الجسد عبئًا؟ هل لاحظت هذا؟

إسماعيل دونمز: أقر مبدئيًّا بالتشابه بين هذه الرواية وروايات الحرب في عنصر أن الوطن هو الذي قضى على محبيه، فيمكن القول إن "نيقولا" في رواية "حارث المياه" كان فعلاً ضحية الحرب وقضى عليه وطنه بشكل مباشر. فنقولا نجده في الرواية قد خسر كلّ شيء، بداية من خسارته لوالدته وبيته وحبيبته ومن ثم حصاره في قلب بيروت وخسارته لدكانه، ومن ثم خسارته لإنسانيته رويداً رويداً رغم محاولاته الحثيثة للخروج مما كان فيه لكن القدر كان أقوى منه في النهاية.

الجديد: أعود من جديد إلى بداياتك في الترجمة، وأسألك هل الهدف من

وراء ترجماتك للوثائق العثمانيّة هو إيمانك بأنَّ الترجمة هي "إعادةُ إحياءٍ للنص - من جديدٍ - في لغته الأُمّ"، فكما تَعلم أن كثيرًا من النُّصوص أُهملت في لغتِها الأمّ، حتى عادَ اكتشافها في لغتها الأصليّة، مع ترجمتها، فكما يقول غوته "الكيان الذي لا يشهدُ أيَّ تحوّلٍ يَصيرُ إلى زَوالٍ". في ضوء كلام غوته هل تتفق معي بأن اللغة العثمانية صارت إلى زوال، ومن ثم تسعى لإحيائها بترجمة نصوصها إلى العربية؟ أم أن لديك أهدافًا أخرى؟

إسماعيل دونمز: مما لا شك فيه أن عملية الترجمة للوثائق العثمانية هي شيء مهم جداً وأنا شخصياً أعتبره واجباً لأنه عملية نقل للتاريخ، وعملية إخراج هذه الوثائق من خلال ترجمتها إلى لغات مقروءة في زماننا، فنخرج هذه الوثائق من العتمة إلى النور وهي تمسك مرآةً للماضي الذي يخفى على الكثيرين، ولا أرى أن اللغة العثمانية إلى زوال لأنها في النهاية محفوظة من خلال الوثائق العثمانية والتي كما قلنا تمثل تاريخ الدولة العثمانية، وطالما أنها ارتبطت بالتاريخ فلا يمكن النظر إليها كلغة آيلة إلى الزوال، وعملية ترجمتها إلى النصوص العربية تفتح مجالا أوسع لها للوصول إلى شرائح أكبر من الناس على مختلف مساحة البلاد العربية وهو شيء بالتأكيد إيجابي ومطلوب.

الجديد: خلال مشاركتك في مؤتمر الدوحة "الترجمة وإشكاليات المثاقفة" دارت إحدى جلسات المؤتمر عن "الترجمة وعلاقتها الإشكالية بالرقابة والسُّلطة" في رأيك ما هي الإشكاليات؟ وكيف تكون الرقابة عائقًا في الترجمة؟ وما هي حدود الرقابة؟

إسماعيل دونمز: إشكاليات الرقابة تتعلّق عادة بدور النشر التي تمتلك الحقوق على العمل الأدبي، وكذلك توجد الرقابة المتعلّقة بالدولة والتي تختلف معاييرها من دولة إلى أخرى، فأحياناً يتمّ رفض العمل الأدبي بشكل كامل من قبل دار النشر قبل عملية الترجمة وهذا حصل معي شخصياً وكنتُ قد جهزت كعادتي تقريراً عن عمل أدبي عربي لكن دار النشر رفضت ترجمته وفقاً لمعايير رقابية لديها، لكن لم نكن قد وصلنا به إلى عملية الترجمة، وعادة لا يكون هناك احتكاك مباشر بين الترجمة وعملية الرقابة لأن عملية الرقابة على النص وحذف ما هو مرفوض رقابياً يتم بعد ترجمته ويتم من قبل دور النشر التي تعد مسؤولة عن إخراج النص النهائي قلباً وقالباً بما يناسب النشر ويناسب الرقابة، أما المترجم فواجبه ألا يغير النص لذلك يفضّل قبل قبول الترجمة أن يقوم المترجم بقراءة النص وإن كان هناك ما لا يناسبه فكرياً أو أخلاقياً ألاّ يبدأ به أساساً.

الترجمة للوثائق العثمانية هي شيء مهم جداً وأنا شخصياً أعتبره واجباً لأنه عملية نقل للتاريخ

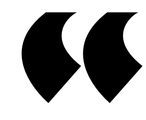
الجديد: بمناسبة ترجمة الأعمال الدرامية التركية إلى العربية، هل ترى أن الرقابة تتدخل في المعروض؟ وما رأيك في الصُّورة التي عكستها هذه الأعمال الدراميّة للواقع التركي؟ هل هي إيجابية أم سلبيّة؟ وأيهما يقدّم الصُّورة الصّحيحة الأعمال الروائيّة أم الدراميّة؟

إسماعيل دونمز: هذا الأمر ممكن يتبيّن بشكل واضح بعد إجراء دراسة على المسلسلات في صورتها الأصليّة وبعد الترجمة أو الدبلجة، لكن وفق الدراسة التي أجريتها في مؤتمر "الترجمة وإشكاليات المثاقفة" فبالتأكيد أن الرقابة تتدخل في المعروض وفق مقاييس الرقابة في كل دولة، فبعض الدول لديها رقابة أخلاقيّة شديدة أكثر من دول أخرى، وبعضها رقابتها سياسية أكثر، وبعضها رقابتها اجتماعية أكثر، فالموضوع نسبي، وبالنسبة إلى الأعمال التركية بشكل خاص وكونها تعرض في القنوات الفضائية العربية بشكل عام بعد ترجمتها ودبلجتها، فهي إذا تتعرض إلى رقابة تناسب المجتمع العربي بشكل عام وفق معايير وضوابط تضعها الجهة المنتجة للنسخة المترجمة بما يوافق إمكانية تسويق هذا العمل في كل الوطن العربي، والأعمال الدرامية التركية لا تمثل الواقع التركي بحقيقته في الكثير من الأحيان، لا يمكن الجزم بإيجابية الأمر أو سلبيته فالأعمال الدرامية دوماً تقوم وفق هدف جذب المشاهد وإمتاع الناس فالأمر ليس متعلقا فقط بنقل الواقع أو الحقيقة دوماً. بعض الأعمال الدرامية أساساً هي مأخوذة من روايات وخاصة في الفترة الأخيرة وحقيقة لا يمكن تقديم أحد على الآخر في تقديم الصورة الصحيحة للواقع لأن الاثنين يحتويان على حقيقة وخيال.

الجديد: أشاد الرئيس التركي خلال مراسم توزيع جوائز الرئاسة في مجال الثقافة والفن، في المجمع الرئاسي في أنقرة بالدور الذي تلعبه الدراما في الترويج للسياسة التركيّة، في العالم، وهناك اعترافات بتمويل كبير للدولة لهذه الأعمال؟ ألا ترى أن هناك قصورًا في دعم الجناح الثاني "للقوى الناعمة" وهو الثقافة بترجمة أعمال المفكرين الأتراك، ألاحظ أن الترجمة هنا نشاط فردي على عكس الفن الذي هو نشاط مؤسساتي في المقام الأول؟ كيف خسرت الثقافة على حساب الدراما مع الأخذ في الاعتبار أن ثمة صورة سلبية نقلتها هذه الدراما؟

إسماعيل دونمز: الرئيس التركي قال إن تركيا هي الدولة الثانية بعد أميركا في تصدير الأعمال الدرامية إلى 150 دولة وهي تروّج بالتأكيد للثقافة التركية والمجتمع التركي لدى الشعوب الأخرى، وحسب بيانه ستكون اللغة الإسبانية هي إحدى اللغات الجديدة التي سيتم ترجمة الأعمال الدرامية إليها بناءً على وجود طلب عليها، أما بالنسبة إلى الأعمال الأدبية والثقافية فوزارة الثقافة تدعم الدور التي تنشر الأعمال التركية وترجمتها، كما تلعب وزارة الشباب والرياضة دوراً مماثلاً في هذا المجال وكنا ذكرنا ذلك بالتفصيل في سؤال سابق. ولا يمكن القول إن الدراما تنقل صورة سلبية ربما هي لا تنقل الواقع مئة في المئة لكن أيضاَ لا تمثل صورة سلبية بالمطلق للمجتمع، وطبعاً بالنسبة إلى ترجمة الأعمال الأدبية فهناك دعم من بعض المؤسسات لكن بالتأكيد يجب أن يزيد هذا الدعم أكثر.

الرقابة على النص وحذف ما هو مرفوض رقابياً يتم بعد ترجمته ويتم من قبل دور النشر



الجديد: بماذا تفسر أن أورهان باموق وأليف شفق من أكثر الأسماء التركيّة متابعة، بل ملاحقة في الترجمة؟ أين القصور هنا، هل في حركة الترجمة؟ أم ثمة عوامل أخرى؟

إسماعيل دونمز: تماماً كما لعب نجيب محفوظ دوراً في التعرف على الأدب العربي في دول العالم الأخرى بعد حصوله على جائزة نوبل، كذلك الأمر بالنسبة إلى أورهان باموق فبعد حصوله على جائزة نوبل لفت انتباه العالم إلى الأدب التركي المعاصر، فترجمت أعماله إلى الكثير من اللغات ومن بينها اللغة العربية، وبالتالي انتشر في العالم العربي وأصبحت أعماله مطلوبة هناك، وهذا أمر طبيعي ومنطقي كما هو الواقع مع عبدالرزاق جرنة الذي أيضاً حصل على جائزة نوبل عام 2021 وتم شراء حقوق النشر لأعماله كاملة من قبل دار نشر عربية، أما أليف شفق فهي كاتبة ولدت خارج تركيا وتقيم خارج تركيا وبعض أعمالها كتبتها باللغة التركية والبعض الآخر كتبته باللغة الإنكليزية، وهي كاتبة ذات عدة هويات وتنظر إلى تركيا من الخارج وكونها تؤلف رواياتها باللغة الإنكليزية فهناك ناقدون بأنها لا تمثل الأدب التركي حتى وإن كانت هي تركية الأصل، ولكونها تعيش في الخارج وتكتب باللغة الإنكليزية هذا الأمر أعطاها فرصة أكبر لانتشار أعمالها وترجمتها في دول أخرى وبالتأكيد هي حصلت على جوائز للبعض من رواياتها واسمها بات مطلوباً في العالم العربي.

الجديد: من ناحية أخرى: هل يمكن للمعارك التي يخوضها باموق وأليف دفاعًا عن القوميّة والهويّة التركيّة، أو الانتصار لقضايا المرأة كما في حالة شفق ودعم النسويّة بصفة عامّة، أن تكون سببًا في هذه الشهرة عند العرب؟ أم فعلا هما يستحقان هذه الشهرة؟

إسماعيل دونمز: أسلوب أورهان باموق في الكتابة ودراسته للمجتمع التركي القديم والحديث محبوب لدى الأتراك والأجانب، أليف شفق أيضاً لديها أسلوبها في الكتابة والتعبير والدفاع عن القضايا التي تؤمن بها لكن ليس بنفس قوة أورهان باموق، فلديها أعمال ناجحة وأعمل غير ناجحة، أما بخصوص دفاعها عن قضايا المرأة في رواياتها قد تلعب دوراً لدى القراء بشكل أو بآخر.

الجديد: أنا بصفتي متابعًا لكتابات كليهما أستطيع أن أقول لك، إن القارئ العربي من الممكن أن يتعرف على تركيا الحديثة والقديمة وتطورات الحياة الاجتماعيّة في تركيا العثمانية والحديثة من خلال قراءة أعمالهما (على نحو مواز لمن يقرأ نجيب محفوظ أو عبدالرحمن منيف) سواء اتفقنا فيما يطرحانه من موضوعات إشكاليّة داخل النص متعلّقة بالأرمن أو غيرها من الموضوعات؟ هل تعطني مثالاً على كاتب استطاع أن يقدّم مقتطعات من الحياة السياسيّة والاجتماعيّة في تركيا غيرهما؟

إسماعيل دونمز: ممكن أن نذكر بعض أسماء الكتاب الذين درسوا أحداث سياسية في رواياتهم مثل أورهان كمال وكمال طاهر وبشار كمال وفقير بايبورد و وداد تورك علي ومليح جودت أنداي وأتيلا إلهان.

الجديد: ما الأسماء التي ترشحها للمترجم العربي لترجمة أعمالها عن التركية؟

إسماعيل دونمز: هناك أعمال فكرية وأدبية تستحق الترجمة، وهناك حاجة إلى ترجمة كتب تاريخية عن التاريخ العثماني القديم والتاريخ الحديث نظراً لتشوه الصورة الحاصلة في نقل التاريخ العثماني خصوصاً إلى العالم العربي والذي هو بالنهاية يعتبر جزءا من تاريخه هو، ومن الأمثلة التي من الممكن أن أرشحها للمترجم العربي مؤلفات جميل مريج وفريد إيدغو وفاروق دومان وأيفر تونج وسليم إيليري وإحسان أوكتاي أنر وغيرهم.

الجديد: في رأيك ما مدى استقبال الأدب العربي لدى المثقف التركي؟ وما هو الذي يلفت انتباه المثقف التركي تحديدًا؟ وهل أنت راضٍ عن بعض الترجمات لأعمال عربية ليست بالمستوى؟

> **وجود ترجمة لبعض الأعمال العربية التي ليست بالمستوى فدور النشر تقوم باختيار الأعمال التي حصلت على الجوائز**

إسماعيل دونمز: لا يمكن أن نقول إن المثقف التركي يعرف الأدب العربي بشكل جيد، لكن من الممكن في الآونة الأخيرة ازداد الاهتمام بسبب زيادة الترجمات من الأدب العربي إلى اللغة التركية ونشوء فضول لدى القراء للأدب العربي. كانت تترجم الأعمال الأدبية العربية من اللغة الإنكليزية عموماً إلى اللغة التركية وهذه كانت إحدى المشاكل الموجودة، لكن في الفترة الأخيرة ازدادت الترجمة من اللغة العربية إلى اللغة التركية بشكل مباشر دون لغة وسيطة، ومن الممكن أن نقول إن الدور تختار عموماً الأعمال التي حصلت على جوائز أو بجهود الكاتب نفسه الذي يحاول أن يكون معروفاً لدى القراء الأتراك من خلال طلبه لترجمة أعماله. بالنسبة إلى موضوع وجود ترجمة لبعض الأعمال العربية التي ليست بالمستوى فدور النشر تقوم باختيار الأعمال التي حصلت على الجوائز وإذا لم تكن هذه الأعمال بالأصل مترجمة إلى الإنكليزية فلن تكون قادرة على معرفة مضمونها لذلك نجدها تقوم بترجمتها دون دراسة مسبقة فقط لأنها حصلت على الجائزة وهذا الأمر يؤدي إلى بقاء الأعمال التي تستحق فعلاً الترجمة في زاوية مظلمة.

الجديد: ما الهدف من وراء ترجمتك أكثر من عمل لمؤلف واحد: لاحظ أمير تاج السر عمادن، هدى بركات عمادن، وأحلام مستغانمي لديك مشروع لترجمة ثلاثيتها؟ ألا ترى أن تقديم أكبر عدد من الأسماء يكون بمثابة إثراء للثقافة التركية بدلا من التركز على أعمال كاتب وحده؟

إسماعيل دونمز: عادة دور النشر تحاول شراء حقوق النشر للكاتب أو الترجمة ليس لعمل واحد بالتأكيد لذلك نجد اهتماماً من الدور بترجمة عدة مؤلفات لكاتب واحد وخاصة إذا حققت مؤلفاته نجاحاً في الساحة الأدبية سواء في المجتمع أو بالتركية بعد الترجمة، وأحياناً فإن الكُتّاب أنفسهم يفضلون التعامل مع مترجم واحد وخاصة عندما يرون أن ترجمته جيدة لأعمالهم.

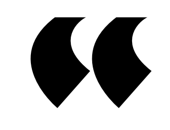
الجديد: في اتصال هاتفي سابق جرى بيننا تحدثنا عن الأعمال الفائزة بالجوائز (العالمية والعربية)، وأعتقد أننا وصلنا إلى قناعة مشتركة بأنها ليست الأجود على الإطلاق، في رأيك كيف تُفسِّر مثلا ترجمة عبدالرزاق قرنج الفائز بنوبل 2021، في تركيا، في حين أنه كان مجهولاً عند العرب الذين ينتمي إليهم؟ أين المشكلة في رأيك؟ أو بمعنى أدق لماذا وصل إليكم مبكرًا في حين تأخر وصوله إلينا إلا بعد الإعلان عن فوزه بنوبل؟

إسماعيل دونمز: عندما تم الإعلان عن فوزه بجائزة نوبل كانت قد تُرجمت له سابقاً خمس روايات إلى اللغة التركية، كما أنه كان يعيش في بريطانيا وألف مؤلفاته باللغة الإنكليزية وكونه قد تمت ترجمة خمس روايات له قبل حصوله على الجائزة فهذا يعتبر اهتماما ونجاحا للدور التركية التي اهتمت بأعماله. فعدم انتشاره في العالم العربي قد يكون السبب كونه يعيش في بريطانيا منذ زمن طويل ومؤلفاته كلها كانت باللغة الإنكليزية وكان لا بد لدار نشر عربية أو مترجم عربي أن يطّلع ويسعى لترجمة أعماله وهذا ما كانت الدور التركية سباقة فيه. على الرغم من كون طبيعة قصصه تتحدث عن الإسلاموفوبيا وتطبيق قصة زليخة ويوسف على شمال أفريقيا فهي تناسب في الحقيقة القراءة في العالم العربي.

الجديد: ذكرت لي أن التقارير التي أعدتها إحدى دور النشر بخصوص ترجمة عمليْن عربيْن (ليس مهمًا ذكر الأسماء، فما يهمنا هو المعايير ليس إلا) وكانا قد توجا بجوائز ذات قيمة عالمية، كانت سلبية تمامًا؟ إذن ما هي معايير الفوز في ظنك؟

إسماعيل دونمز: أصلاً الدور تفضل عموماً ترجمة الروايات التي حصلت على جوائز لكن أحياناً بعد ترجمة العمل ونشره في الساحة فإن القراء والناقدين يرون أنه عمل لا يستحق الترجمة، فالدور يجب أن تهتم باختيار الأعمال بشكل دقيق أكثر وليس فقط بالنظر إلى الجوائز التي حصلت عليها الرواية.

> **نجد اهتماماً من الدور بترجمة عدة مؤلفات لكاتب واحد وخاصة إذا حققت مؤلفاته نجاحاً**



الجديد: ما الشيء الذي اكتسبته كمترجم من تنوّع الجغرافيات الذي يبتعه تنوُّع في الثقافات في الأعمال التي قمت بترجمتها؟

إسماعيل دونمز: بالتأكيد اكتسبت خبرة كبيرة من تنوع الأعمال التي ترجمتها وخاصة أنها تنتمي إلى العديد من الكتاب والعديد من الثقافات الأمر الذي فتح لي أبواب التعرف على الثقافة العربية والعالم العربي من عدة أوجه باختلاف الثقافات وتشابهها، وأتمنى أن أستمر بترجمة أعمال لكتاب عرب من ثقافات عربية أخرى لم أترجم لها بعد، الترجمة كانت كالمرآة التي عكست لي الواقع العربي بمختلف ألوانه.

الجديد: في النهاية ما العمل الذي تعكف عليه الآن؟

إسماعيل دونمز: حالياً أنا بصدد ترجمة رواية "زمن الخيول البيضاء" للكاتب إبراهيم نصرالله، وأيضاً ترجمة "مذكراتي في سجن النساء" لنوال السعداوي، وهناك ثلاثة كتب قمتُ بمراجعة ترجمتها من التركية إلى العربية وستنشر قريباً، كما أقوم بدراسة ثلاث روايات وتجهيز تقرير حول إمكانية ترجمتها من العربية إلى التركية لدور النشر والتي قد تكون مشروعاً قادماً بإذن الله.

حاوره في إسطنبول:
ممدوح فرّاج النّابي



حائطٍ واطئ

بهاء إيعالي

"أبداً لن تكون أغنية الطيور نفسها مرّةً أخرى"
(روبرت فروست)

في هذا الحي
يلوّن المارّة الطرقات ببصاقهم وأعقاب سجائرهم:
في هذه يلعنون الحياة
وفي تلك يستعجلونها.

*

أحدنا رغب بتسمية الأيام بالنوتات الموسيقية
بيد أنّه
لم يدرِ كيف يمرّر قدميه فوقها.

*

في هذه المدينة بأكملها
كان من الضروريّ أن يزرع متطفّلٌ صدى أغنيةٍ صاخبة
تهشّ عباراتها القبيحة على رؤوس البائسين
وتتسلّل موسيقاها بين حديد الدرابزونات
ليبقى ثمّة صوتٌ يسري لاعناً
ولتنبت بنات الهوى من خياشيم الشبابيك.

*

ثقبٌ في آخر حائطٍ في الحي، وضع الأطفال أعينهم فيه وهم يظنّون أنّهم يرون كوكباً آخر.
هذا الثقب انتبه يوماً أنّه مستباحٌ لكلّ من تاق إلى الهرب، فبات ينتظر المطر ليذيب بعض الطين في جسده، ومن وقتها يقولون لماذا تخفت الأصوات في الشتاء.

*

لا داعي للتحدّث عن الغرفة اليتيمة بما حوته يوماً من ضجيج، قس على ذلك الغرفة المبنية من الحجر الجبلي في إحدى الزقاقات المهملة من مجلس القرية، قيل يوماً إنّها كانت أغنيةً لامتناهية، أغنية يجلسُ العائدون لمنازلهم على مصطباتها كي يريحون رؤوسهم دون أن يفكّروا في وجبة العشاء.
لا داعي للكلام بأنّ الغرفة كانت مجال الحياة الوحيد في القرية، أو أنّها قضّت مضاجع العجائز وهم يرغبون للخلود إلى النوم، أو أنّها "مدينةٌ مقزّمة" حوّلت حياتها الدائمة إلى تعبٍ دائم وأمست الطحالب رائعةً فوق حجارتها.
لا داعي لكلّ هذا الضجيج.

*

القتل هو الشره الوحيد لصورة الطاغية، بيد أنّه نسي أنّ القتل أحياناً بمثابة تسريعٍ لعشائه الأخير.

*

يتّسعُ قلبكِ أيّتها العابرة لكلّ شيءٍ إلا لوجهي، ثمّة صرعٌ يحكمه.

*

زُعِمَ:
أنّ ثمّة أسرارٌ تتناقلها حبال الغسيل، وهو ما رآه الناس في ثياب بعضهم فعاشوا حياةً جيرانهم دون أن ينتبهوا.
وزُعم أيضاً:
أنّ بعض فتيان حارةٍ شعبيّةٍ على طرف المدينة حُرموا من ممارسة الجنس كما يشاهدونه في الأفلام الإباحيّة فلجأوا لتحريف كلمات بعض الأغاني.
فيما لم يزعُم أحداً:
أنّ رائحة الدجاج المشويّ ترعبُ الأطفال، إذ يخالون حفلة الشواء عرضاً مصغّراً لعذاب جهنّم.

*

تقول لي إحدى الصديقات إنّ هذا العالم اتخذ أشكالاً تثير وطأتها الهلع، ولهذا كان فرار من سبقونا "رحمةً".
حسناً، سأقول إنّني حاولت عدّة مرات أن أهرب، غير أنّني كلّما رفعت يدي مقدار بوصةٍ شعرت بقدميّ تنغرزان في الأرض، من الواضح أن خلاياهما الحيوانيّة قد أصبحت نباتية وأنّ كلّ واحدةٍ منها تمدّ أياديها الست وتصير جذوراً.
سأقول إنّني سأصبح شجرةً عمّا قريب،
وسأقول إنّ جميع الباقين سيصبحون أشجاراً ليرقعوا رعب هذا العالم.

*

مما لا زال منقوشاً في ألسنة عجائز يسندون بكراسيهم ظلال القرية الفارغة:
أنّ الذين غادروا خرجوا خفافاً كأنّهم أرياح تطارد وجهاتها، بالرغم من ثقل حمولتهم جراء مرطبانات المكدوس والزيتون والمربيات، خرجوا خفافاً لرغبتهم بإغلاق فتحةٍ من فتحات غربال الحياة الساذجة؛
أنّ الجدران التي رفعوها يوماً أمست بمثابة مايكروفون يردّد صدى ما تبقى من أصواتهم الخافتة؛
أنّ أغانيهم الريفيّة باتت ثقيلة، لم تجد من يحملها في لسانه؛
أما ما بقي عن أنفسهم فمحضُ عكّازٍ يهشون بها الحصى.

شاعر من لبنان



أكثر من قرن واليمين المتطرف يحذّر من الغزو: غزو الطليان والألمان قبل 1914، والبولنديين واليوغوسلاف قبل 1939، والمغاربيين ثمّ كلّ الأفارقة في العشريّات الأخيرة، وقد اتّخذ التحذير شكل نظرية أطلق عليها المتطرفون مصطلح "الاستبدال الكبير"، واستندوا في إقناع الفرنسيين إلى معطيات أثبت علماء الإحصاء والديموغرافيا والإثنوغرافيا والمفكرون والمؤرخون أنها تخالف الواقع ■

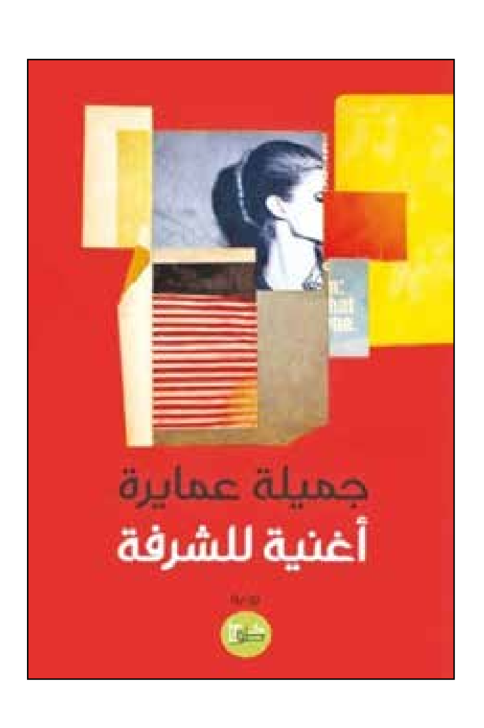
«الاستبدال الكبير»

أبوبكر العيادي

عندما يثرثر المَحْجورون

جميلة عمايرة و"أغنية للشرفة"

سمير مندي



لا تقتصر معاناة "الحَجْر" في رواية "أغنية للشرفة" للكاتبة الأردنية جميلة عمايرة، الصادرة مؤخرًا عن دار "خطوط وظلال - 2021"، على لزوم البيت اتقاءً للوباء، إنما يتحول "الحَجْر" إلى استعارة كبرى تُلقي الضوء على معاناة تتصاعد حدّتها بداية من العائلة، مرورًا بالسلطة السياسية وليس انتهاءً بمعاناة العيش في عالم مثقل بالهموم والخيبات. تنجح "عمايرة"، بمكر، في تحويل "الثرثرة" التي فرضها الحجْر بين جدران البيوت، إلى نوع من الهجاء السياسي شديد الوطأة. خلال ذلك تمزج "عمايرة" الشخصي بالاجتماعي والسياسي من خلال سرد مكثف، يوازي في تكثيف الضيق ونفاد الصبر اللذين ترزح الكاتبة تحت وطأتهما.

تثرثر الأم، التي "لا تفوتها شاردة، أو واردة"، مع ابنتها حول ما يُستجد من أخبار الوباء، سواء من خلال ما يجري حولها من تغيرات اجتماعية تشل حركة المجتمع وتقلب خط سير عاداته وتقاليده رأسًا على عقب، أو من خلال ما ينقله الإعلام من أخبار وأحداث وتعليمات تَترى وتتلاحق. تعكس هذه "الثرثرة"، في غير حال، رواية المجتمع عن الوباء واستجابته له، في مقابل ما يعكسه الإعلام من رواية السلطة وردود أفعالها المثيرة للريَّب. يتبين القارئ، خلال هذه المراوحة بين الروايتين، نبرة الاستياء والسخط السياسي التي يضمرها السرد في رواية "أغنية للشرفة". على سبيل المثال النبرة نافدة الصبر التي تصطنعها الأم حيال ما تسمعه أو تشاهده من أخبار حول الوباء. فمنع "المخالطة"، مثلاً، أمر لا يستحق، من وجهة نظرها، إلا السخرية "إلهي يخلطكن بخلاط كبير لا يخطئ واحدًا منكن". ربما للحدس القار في المُخيلة الجماعية الذي يرتاب في نوايا السلطة، ويتشكك في دوافعها ومراميها، حتى وإن خفيت هذه المرامي عليه. وربما لأن منع المخالطة قد صادف هوىً في نفس السلطة التي يزعجها أن يتجمهر الناس لأمر أو لآخر. عند ذلك تشتد نبرة التهكم وتتصاعد حتى تغدو الرواية أشبه بـ"هجائية"، للتسلط والاستبداد، تزخر بالسخرية والتفكه والتندر على "أبوالإنسانية جمعاء" الوزير الذي لا يفتأ يكرر "الله يحفظكم ويحفظ الإنسانية جمعاء"، أو "جورج كالوني الأردن!"، وزير الصحة ونقيب الأطباء الذي فتَّن الفتيات بوسامته، فأصبح نجمًا تسخر وسامته وصحته من الوباء الذي يحذر الناس منه، أو مسؤول ملف كورونا الذي شَبَه الوباء "بالضبع": "ماذا ستفعل إذا جاءك 'ضبع' وأنت بالبيت؟ بالحالتين يريد الضبع افتراسك. إذا أغلقت الباب أمامه سيدخل بالقوة. لذا دعه يدخل... ربما سيخرج من تلقاء نفسه كما دخل". ناهيك عن مزحة "كلب إربد". أو الفايروس الذي "سيموت وينشف لحالو"!

تضم الساردة/الكاتبة، من ناحية أخرى، صوتها لصوت الأم فتناكف السلطة برواية تحتفي بـ"شرفة" هي طاقة الحرية الوحيدة الممنوحة لها في عالم البيتُ فيه سجن، والسجن فيه مصير كل من يفتح فمه ليتكلم. تخصص الكاتبة، على سبيل المثال، فصلاً كاملاً بعنوان "احتجاجات وسجن" تتناول من خلاله ردود أفعال المواطنين على "أوامر الدفاع"، أو احتجاجات المعلمين على سياسة الدولة تجاه التعليم والمعلمين. تقول "تم طعن المعلمين في عقر دارهم، وذُبحت ناقتهم بدم بارد. طُعنوا فجأة بالظهر. وهم يستعدون لبدء الفصل الدراسي الجديد. قامت قوات الأمن باقتحام مقر النقابة وفروعها المنتشرة بالمحافظات، وإغلاقها بالشمع الأحمر. زُجّ بالرئيس المنتخب وأعضاء النقابة، ورؤساء الفروع والهيئة الإدارية بالسجن. غُطيت رؤوسهم بأكياس سوداء، وكُتفت أيديهم، واقتيدوا كمجرمين قتلة للسجن في مشهد يُدمي القلب". ولنلاحظ العبارات الحدية التي تستخدمها الكاتبة لوصف "لحظة سلام" أُخذت على حين غِرة مثل "طُعن المعلمين في عقر دارهم"، "ذُبحت ناقتهم بدم بارد"، "طُعنوا فجأة بالظهر".. إلخ. على أن الابنة، الساردة والكاتبة، تشكو ، أيضًا، من تسلط الأم التي "تقصف يمينًا ويسارًا". بل ومن تسلط عائلي أكبر تشعر فيه المرأة بالوحدة والضعف "فأنا لست سوى كائن وحيد، لا أملك من الأمر الكثير خارج ذاتي، في عائلة كبيرة وممتدة". من هنا يلمح القارئ نبرة الشكوى المبثوثة في

ثنايا السرد. سواء من القدر العائلي، أو الاجتماعي أو السياسي. تقول مثلاً عن افتقادها لبيت خاص بها، وهي تعطف حالها على حال "المتنبي" الشاعر الشريد والفريد "لا بيت لي. لا بيت للمتنبي الشاعر الكبير الذي أحب". يتفاقم هذا الشعور وتشتد نبرة الشكوى لتتحول إلى صمت يثقل الوجود "حبسي طويل، وزادي قليل، وصمتي حجر". أو هذه الرغبة الملتاعة في هجر العالم واللواذ بجبل أو كهف ترعى في ظله الأغنام "ليتني صرت راعية أغنام... الناي بيد وباليد الأخرى عصاي... أغني بلا رقيب أو حسيب. بلا قلق أو خوف. بلا ترقب أو انتظار. دون تذمر أو شكوى، بلا كورونا أو حظر".

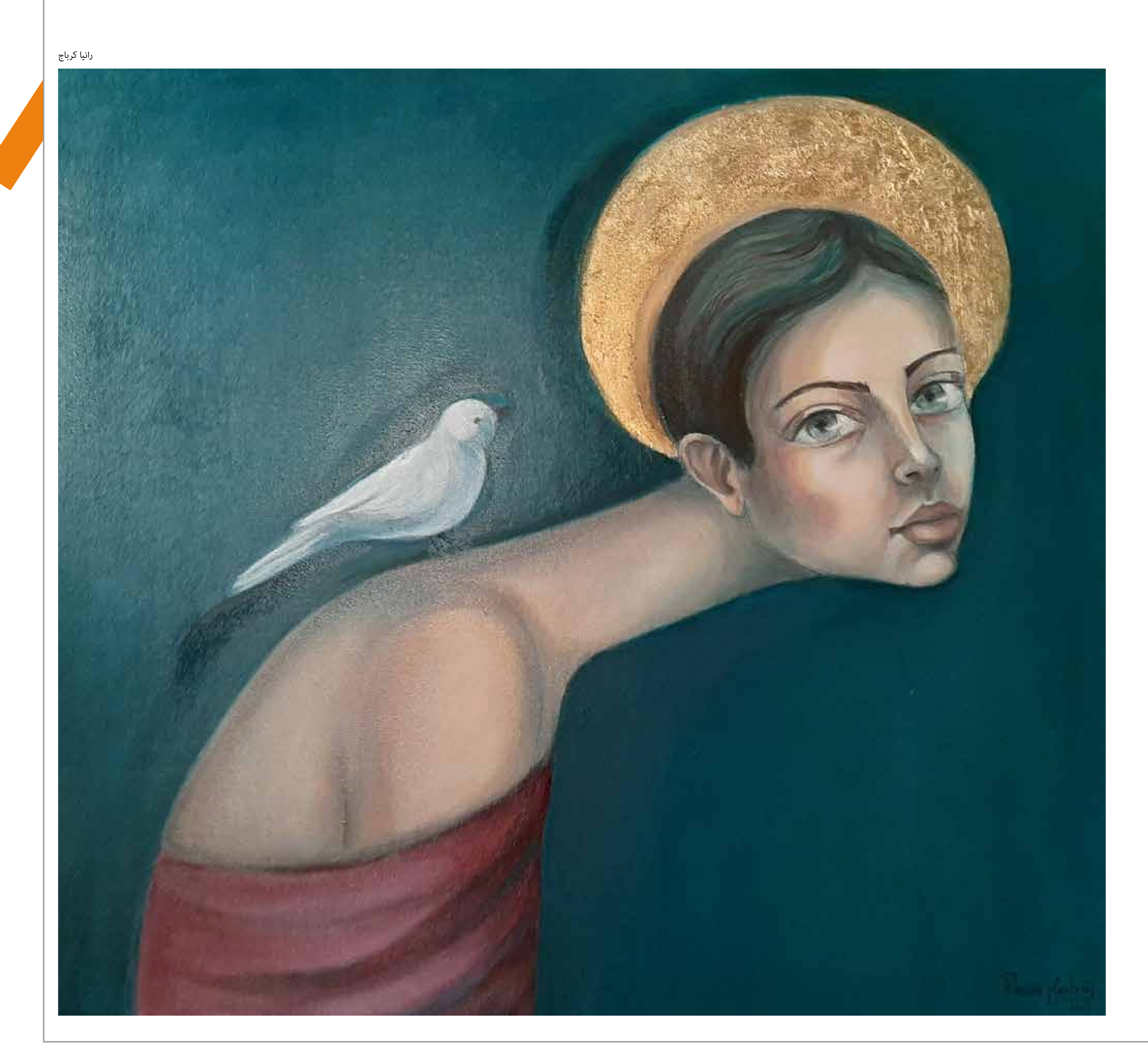
بذلك ينعطف التسلط السياسي على تسلط عائلي واجتماعي، ناهيك عن تسلط الوباء. والمحصلة النهائية هي "الحَجْر". الحَجْر بما هو عزل وعزلة، والحَجْر بما هو حجر على الرأي وتضييق على الفضاء العام، وبما هو صمت ثقيل يجثم على صدر الكاتبة. ليس غريبًا، إذن، أن يتحول "البيت" إلى سجن، "أسواره الخارجية شاهقة كانتصاب الحزن"، تتوق الكاتبة إلى الفرار منه حتى ولو قال الناس "خرجت ولم تعد". وحتى لو سلط المجتمع على رقبتها سيف الفضيحة والخزي الذي عادة ما يصاحب فرار المرأة من بيتها، أو سجنها.

يوازي الوباء الشبيه ببروفة غير مكتملة للعدم، من منظورٍ آخر، الفراغ القابع خلف "جملة غير مكتملة". حيث تتحول الكتابة، الترياق الوحيد الذي يمكن أن يدرأ الفراغ القابع في الخارج، إلى مطاردة للفراغ الذي ينتشر على أطراف صفحة بيضاء يهدد بياضها باستفحال أوبئة الروح وقلاقلها. تقول الساردة "أكتب من أجل روحي القلقة لتهدأ. كي أبدد مخاوفي وأحزاني. من أجل ألا أموت وحيدة. ومن أجل ألا أكون بمستشفى الأمراض النفسية". لكن الكتابة، لا تتخلى عن الكاتبة وحسب. إنما تخونها "بدم بارد"، تتملص منها، تتبخر من الرأس واليد. فلا تعود قادرة على الإمساك بها. تقول الساردة "أكتب بمزاج سيء للغاية هذا المساء، إلا أنني أحاول أن أقبض بقوة على الكلمات التي تفر هاربة مني". في مقابل إفلات الكتابة وانفلاتها تُهدي الكاتبةُ الكتابةَ جملاً وعبارات غير مترابطة، كأنما ترد لها الصاع صاعين، وتقابل صدودها وتملصها بهروب لغوي موازٍ يترك العبارات مفككة ومهلهلة بلا معنى، تساوي في تفككها تفكك الواقع الذي صنعه الوباء. تقول عمايرة "ربما أكتب بكلمات، بجمل غير مترابطة ولا معنى لها. مزاجي عاطل هذا الصباح".

تشعر الساردة/الكاتبة، في ظل أوضاع كهذه، بخيبة أمل مَنْ عَرف كل شيء وفَهم كل شيء، وصُدم في كل شيء. تقول الساردة "أغزل تعب النهار. وحينًا أُخيط بالإبرة. أُخيط مخاوفي وشكي ويقيني. أُخيط أحزاني. أُخيطها بعد أن أمرّر الخيط بعين الإبرة الضيقة، كسمّ الخياط. فتدمي أصابعي. أرتق مشاعري، وألملم جروحي كي لا يسيل دمي أمام أعين الأخرين ويجف قطرة إثر قطرة. أُخيط خيبتي". ليس من الغريب بعد كل هذا أن تتحول "الشرفة" إلى "حصاة" صغيرة تسند أكوام الخيبات التي ترزح تحتها الكاتبة قبل أن تتهاوى فوق رأسها "حصاة واحدة صغيرة كفيلة بأن تقي صخرة كبيرة من السقوط".

ناقد من مصر

رانيا كرباج



الصورة النفسية
في رواية "قصتي الحقيقية" للإسباني خوان خوسيه مياس

موسى إبراهيم أبورياش



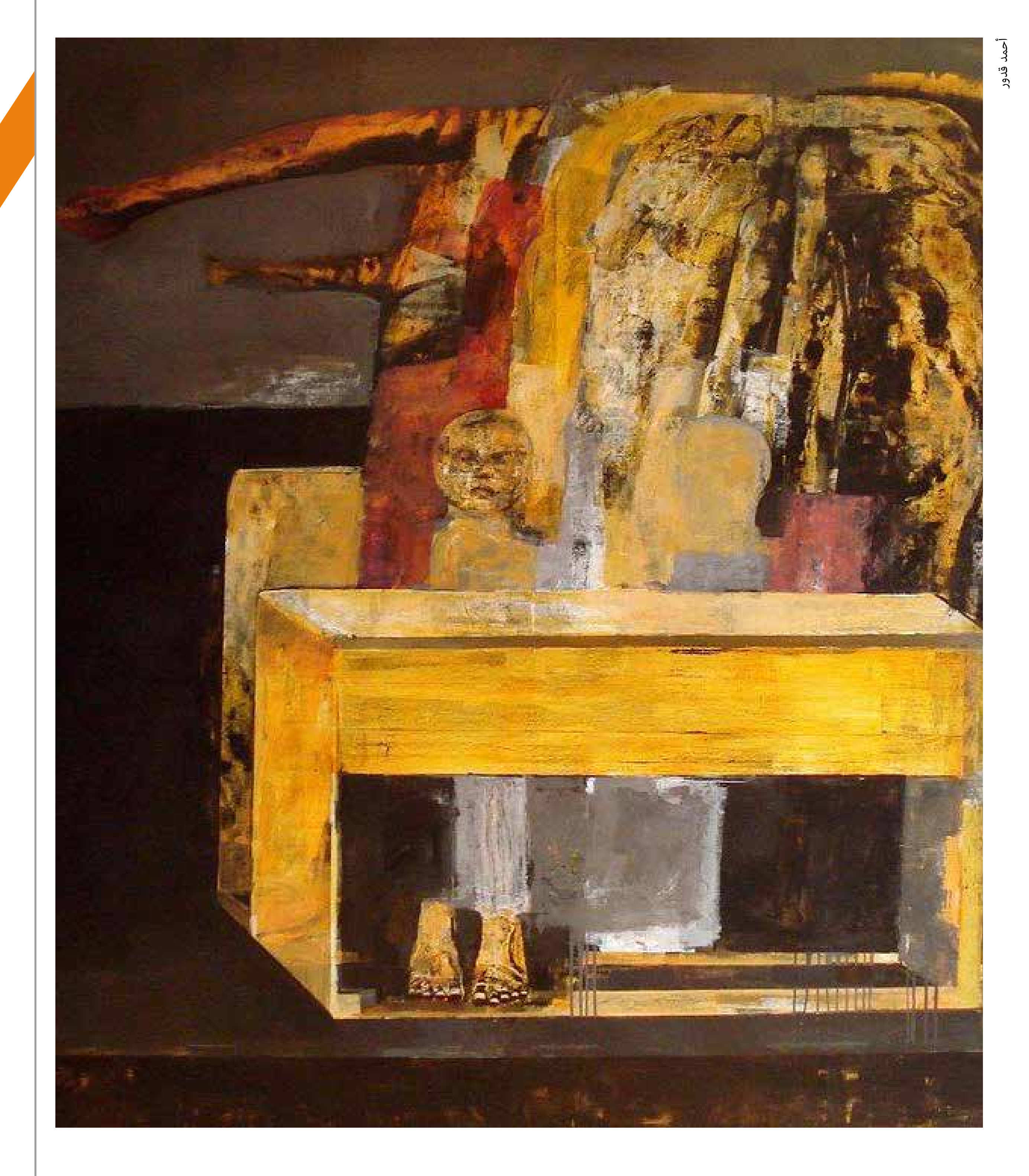
يمكن القول إن الصورة النفسية هي الصورة الذهنية الذاتية التي تتشكل عن الشيء تبعًا للحالة النفسية والشعورية والعاطفية للناظر، وهي أشبه برؤية الشيء من خلال عدسة محدبة أو مقعرة، أي أنها صورة غير حقيقية في معظم الأحيان، وهي صورة متغيرة، قد تبلغ حد التناقض أحيانًا، ويترتب على هذه الصورة النفسية تصرفات وسلوكيات ومواقف وربما قرارات، يجانبها الصواب في الغالب.

من الروايات التي برزت فيها الصورة النفسية بوضوح، رواية «قصتي الحقيقية» للإسباني خوان خوسيه مياس، هذه النوفيلا التي تتحدث عن طفل، يعيش مع أمه وأبيه. تسبب دون قصد بحادث، أدى إلى وفاة أم وأب وابنهما، ونجاة طفلة، ولكنها تعرضت لتشوهات جسدية. ولا يدري أحد أنه المتسبب، إلا أمه التي خمّنت ذلك، ويلاحق الطفل الفتاة حتى تتطور علاقتهما إلى لقاءات حميمية، وبعد أن يعرف أنها تعرف أنه المتسبب تنقطع العلاقة بينهما.

تستعرض هذه المقالة جانبًا من الصور النفسية التي تتعلق بالطفلة إيريني من خلال رؤية الطفل المتسبب بالحادث:

إيريني، هي الطفلة الناجية الوحيدة من أسرتها من الحادث الذي تسبب به الراوي الطفل، وكانت تقاربه في السن، وعمرهما آنذاك اثنا عشر عامًا. وعندما علم أنها خرجت من المستشفى، أرقه الأمر وأضناه، وكان يفكر فيها وحالتها في كل وقت ومكان، يتخيلها عمياء، وأنه أصبح أسيرها، يتعارفان ويتحابان ويتزوجان وينجبان، دون أن يعترف لها بأنه السبب في كل ما جرى لها ولأسرتها.

وذات يوم، رأتها أمه، فأخبرته أنها طفلة الحادث، وتظاهر بالجهل، ولاحظ أنها عرجاء وقبيحة، وهذا الاختلاف بين الصورة المتخيلة والصورة الواقعية سبب له اضطرابًا. ثم يفسر كيف أنها عرجاء وقبيحة «كانت عرجاء لأن إحدى ساقيها، اليسرى تحديدًا، كانت تتحرك متأخرة قليلًا عن اليمنى في رد الفعل، كأنها يجب أن تفكر مرتين. كانت عرجاء لأن هذه الساق كان نصيبها من الصلابة غير الطبيعية في السيقان العادية. كانت عرجاء لأنها كانت تجهد حتى لا تبدو عرجاء بطريقة الجبان حين يتظاهر بشجاعة حجر من الكاربون. كانت عرجاء لتناقضها، لمداراتها، لعدم اتساقها مع نفسها. وكانت قبيحة، ربما، أفكر ولا أعرف، لأن الجانب الأيمن من وجهها من الصدغ


أحمد قدور

وحتى الفك العلوي كان مشقوقًا بجرح يذكرني بثغرة بين الباب وإطاره، ثغرة تعطي انطباعًا بأن وجهها قد يفتح على مدخل للجمجمة... كانت قبيحة أيضًا لأن شعر الحاجب في هذا الجانب من الوجه كان يتجمع في نقطة، كما يركز المغناطيس برادات الحديد في مكان ضيّق" (ص 27).

إنه وصف يمزج بين شكلها الحقيقي ورؤيته الشعورية لها، يصورها عرجاء قبيحة بشكل منفّر جدًا. وكان يتعمد متابعتها وملاحقتها عن بعد، حتى اصطدم بها ذات يوم، فسقطت، ولم يساعدها، بل ركض مبتعدًا كأنها مصابة بجذام، وكان يتلفت وراءه، ورآها تنهض كالبلهاء، ثم يقول «أتذكر أني توقفت عند



ناصية ولهثت كأني قد ركضت في ماراثون داخلي، ماراثون المتعب فيه ليس طول المسافة، وإنما كثافتها. كنت قد ركضت بداخلي، ربما ركضت بداخل الطفلة، حتى تعبتُ، وتمزقتُ، وتفككتُ" (ص 28).

هذه الصورة المرعبة للطفلة، بدأت تتغير مع الألفة وتعدد رؤيتها عن قرب «وكنت كلما آلفت وجودها، كانت تبدو لي أقل قبحًا، أقل عرجًا، بل وأقل حولًا (إذ كانت لها عين زجاجية)" (ص 29).

فالألفة والقرب منحا الطفل منظارًا جديدًا أقل قتامة، وأكثر إشراقًا. وذات يوم سقط منها ملف أوراق، فساعدها على لملمتها، فشكرته، وحدث التغيير الجذري في نظرته لها «لما شكرتني نظرت في عينيّ، وخلال أجزاء من ثانية هي مدة نظرتها الروتينية استحال كل قبح وجهها جمالًا بشكل غامض، مثل مذاق لم يكن يروق لك ثم بدأ فجأة يصيبك بالجنون. لاحظتُ أن جفن عينها اليسرى (التي كنت أظنها زجاجية) به نوع من القطع والتجعيد، وبحذف الإيحاء القبيح من العبارة، كان ذلك يجعل منها مثيرة. شعر حاجبها الناقص منح وجهها إيحاءً بالفرادة، أما الثغرة التي تمتد من تحت الحاجب وحتى الفك، فأعتقد أنها ساعدتني على اكتشاف أهمية الشيء المقطوع. لقد بلغ اضطرابي حدًا أني عند توديعها كانت أعضاء جسدي متفرقة كل واحد منها في جانب، كأنها بلا عقل قادر على تنظيم حركتها" (ص 30).

إنها الحالة الشعورية والعاطفية التي حوّلت العرج والقبح إلى جمال وإثارة وفرادة، والنفور إلى انجذاب أفقده توازنه وتماسكه. ومع مرور الأيام صارا يلتقيان بشكل متكرر، مع شعوره بمزيج مضطرب من الرعب والمتعة، وحافظ على سرية العلاقة معها بعيدًا عن أعين أمه. وفي بعض الأحيان، يتهم نفسه بالوحشية؛ لأنه يخرج مع فتاة فقدت بسببه أسرتها، فيتصبب عرقًا، وكان ذلك عرضًا سائدًا لأزمة خوفه.

في السادسة عشرة من عمريهما، أدمنا بعضهما بعضًا؛ يستغلان غيابات أمه عن البيت فيلتقيان فيه، وذات لقاء حميم في البيت، عادت أمه قبل موعدها، فغضبت ممّا رأت واكتشفت، وأخبرت الفتاة عن حقيقته، ولكن الفتاة أخبرتها أنها تعرف ذلك، ففوجئت وابنها، ولما سألها عن ذلك بعد مغادرة أمه، أخبرته أنه قال لها ذلك بلسان حاله «كنت أقول لها ذلك دون أن أنتبه، كلما سألتها إن كانت قد غفرت لقاتل أبويها وأخيها، إن كانت قادرة على مقابلته، والحديث معه، إن كانت لا تحمل له أيّ ضغينة" (ص 64)... اكتشافه معرفة إيريني بالحقيقة أدى إلى نفوره منها، وعندما اصطحبها لتعود إلى بيتها، تغيرت صورتها في ذهنه، يقول «أتذكر أن إيريني دميمة وأن جزءًا من دمامتها سببه عاهة تشق وجهها وتقطع حاجبها" (ص 64)، ويوصلها إلى المحطة، ويعتذر عن مرافقتها إلى البيت بحجة التعب الشديد. وبعد ذلك يقول "أداري أني لم أعد أحبها، خاصة أني توقفت عن حبها حين تحققت أنها لا تزال تحبني بعد "كشف الأوراق"، أروح لأفسخ العلاقة بأكثر الذرائع البائسة التي استخدمها الرجال طوال حياتهم: أنا لا أستحقك، لن أستطيع النظر في وجهك وأنا أعرف ما أعرف وأنا أعرف أنك تعرفين ما أعرف" (ص 67).

إن هذه التغيرات في الصورة، مردها إلى عوامل نفسية وعاطفية، والقرب والبعد، وعندما عرف أنها تعرف، تهشمت الصورة الجميلة المؤطرة بالغموض، وظهرت الصورة القبيحة المنفرة، فالصورة النفسية هي التي تحدد العلاقات ومستواها وقوة الروابط والصلات.

إن الصورة النفسية، لا علاقة لها بالمجاز والألعاب اللغوية، فهي صورة شعورية، تملك خصوصيتها وذاتيتها، وقابليتها للتغير، وتتطلب من الكاتب إبداعًا متميزًا، وقدرة على التوغل في دواخل الشخوص، ووصف رؤيتها الخاصة، وما يعتمل فيها نحو الأشياء والآخرين؛ قد نجد في الكثير من الروايات وصفًا رائعًا للمعاناة الشخصية وحالاتها الشعورية المختلفة، ولكن نادرًا ما نصادف صورًا نفسية للغير، إذ يقتصر الوصف للمظهر الخارجي والصفات والسلوكيات التي لا يختلف عليها أحد في الغالب

الكاتب

خوان خوسيه مياس (1946 -)، روائي وقاصّ إسباني، وهو أحد كتاب جيل 68، ويشير هذا المسمى إلى أهم كتاب الأدب الأسباني المعاصر. نشرت أولى أعماله الروائية عام 1974 بعنوان «العقل هو الظلال»، ومن أعماله الروائية: "امرأتان في براغ"، "من الظل"، "المرأة المهووسة"، "العالم"، "هكذا كانت الوحدة"، "أحمق وميت وابن حرام وغير مرئي"، "لاورا وخوليو"، "هي تتخيل وهلاوس أخرى لبيسنته أولجادو". ومن أعماله القصصية «الأشياء تنادينا"، "خمس قصص قصيرة". نال عددًا من الجوائز، وترجمت أعماله إلى أكثر من عشرين لغة.

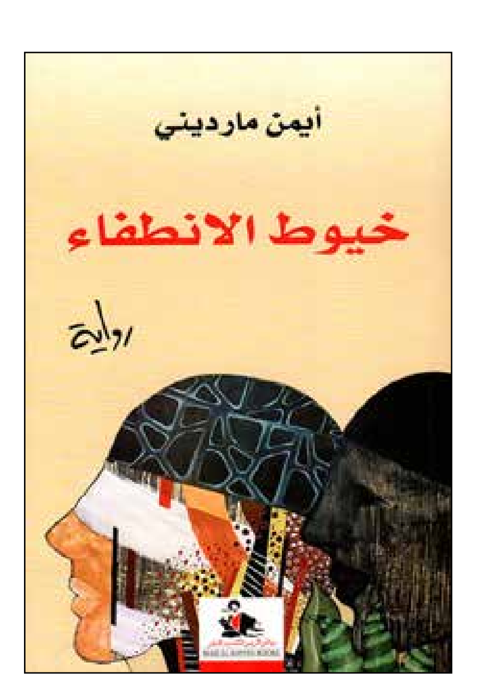
كاتب من فلسطين

أحمد قدور

إلهي، إلهي لما أنمتني

رواية "خيوط الانطفاء" لأيمن مارديني

وداد سلوم



" كانت آخر كلمات سامي: إلهي، إلهي لما أنمتني؟" والنوم معادل الموت وقد وصفه الرسول بالموت الأصغر أو أخو الموت . فالسؤال يحوي بداخله ذلك القلق الوجودي القديم الذي أرّق الإنسان منذ تفتح وعيه فأنكر فناءه، وبحث بنفسه عن الخلود وأدرك أنه محال إذ أكلت عشبته الأفعى في ملحمة جلجامش وبعد أن ابتكر العبادات وطقوسها مستعطفاً آلهة الكون لتعفيه مما يحمله الجواب من التخلي. ارتقى نشيده إلى مرحلة العتاب الروحي لما يتجاوز قدرته في الإحاطة، عتابٌ للقدرة التي تزجه في محنة السؤال باسم المشيئة.

يذكرنا السؤال بصرخة المسيح المعاتبة "- إلهي، إلهي لما شبقتني".

وبقي العدم في الذهن البشري ينظر بعينه السوداء إلى الإنسان؛ في محاولاته الخروج من دوائر التاريخ اللولبية التي كانت تحيله إلى نفسه مهما تغيرت أطوارها وارتدت الأغرب أو الأكثر دموية .

متلمساً محاولات الوعي الإنساني، يبحر بنا أيمن مارديني في روايته "خيوط الانطفاء"، الصادرة عن دار الريس عام 2020، ليسجل حضوره قوياً في عالم الرواية كروائي من الطراز الثقيل وليستنفد طاقتك في متابعته والإمساك مرة تلو الأخرى بخيوطه التي يمدها عبر التاريخ والوجدان البشري بأسلوب باذخ أدبياً وزاخر معرفياً، متنقلاً في شخوصه بين الحاضر والماضي وكأنهما يجدلان في توليفة أدبية غرائبية، المستقبل، مؤسساً كلامه بذهب الشعر "ترنيمة عشتار" والتي كان موفقاً جداً باختيارها كمشعل يضيء وعي القارئ. والانطفاء هنا انتهاء دورة يعقبها ابتداء أو اشتعال بالضرورة وموت تقشره ولادة، والانطفاء بهذا المعنى (الضرورة) يتكرر تكرار الظواهر التي تقيم خارجنا ولا يد لنا فيها لكننا نوازيها عبر قدراتنا المحدودة بالمادة وتحولاتها ليس كأفراد بل كنوع. يقول في الصفحة 228 "وقال البعض إن الأحداث ليست مهمة بتسلسلها المنطقي إن وجد والمغزى هنا ما تحمله في مضمونها نوم، بعث، قيامة، نوم اختفاء".

وعلى عكس كل الرواة يبدأ روايته بخاتمة؛ مميزاً مكانه من البداية في مخالفة المعتاد، فـ"خيوط الانطفاء" رواية تعج برموز تتحرك في واقعية سحرية بقدر ما تجذب القارئ بقدر ما تربكه في إمساك خيوطها، فأنت على موعد مع أصوات تتداخل وتتشابك لترسم الحدث الذي ينقلب على زمنه فيعود عبر رمزيته إلى شخصيات أخرى تتعارك في الوعي وأحداث منبثقة عنها ثم يعود بنا إلى زمن الرواية الحاضر حيث الخيط الأساسي



حمود شنتوت

للرواية وهو قصة حب (أيمن ونانو) منتهية بقرار أيمن التخلي وكبرياء نانو المدعي بأسبقية التخلي (تذكرنا هذه الأسبقية بادعاء حواء عدم بحثها عن آدم حين سقطا من الجنة لتحافظ على كبريائها) لكنه حب مستمر رغم تعثره مرارا دون أيّ حاجة للتفاحة .

تبدو الرواية تدور على لسان الخال كثير الاطلاع والثقافة والمهتم بكتاب "ألف ليلة وليلة" الذي لا يفارقه، في تلميح إلى تناسل حكايات الرواية على غرار ألف ليلة وليلة ولكنها تخالفها في السعي نحو الهدف، فشهرزاد كانت تتابع الحكايات لينام شهريار فتنجو، بينما الرواية تتابع الحكاية لتصل بنا إلى إدراك لعنة النوم التي تعني اللانجاة. لكن هذا الراوي لا يلبث أن يغيب ليتعدد الرواة ثم لتدير الحكايات نفسها عبر التناسل فتتقاطع في الأزمنة بين الماضي والحاضر والأحلام ويغدو من الصعب تحديدها. إذ قام الكاتب بحياكة نسيجه الروائي بخيوط الزمن موازياً بين أحداث الماضي وجامعاً لها في حاضر ممتد (عبر الوعي الجمعي) تنعدم فيه فواصل التاريخ مقدماً لنا التجربة الإنسانية بأعلى درجات التقاطع بين الفردي والجمعي الذي احتفظ بالمقدس مشيراً إلى أوجه التشارك والتمايز عبر التخييل. فهل يمكننا القول إنه حوّل الزمن إلى لعبة كما فعل بطله سامي؟ يقول عن بطله سامي: حوّل الزمن إلى كرة لعب فكبر وشاخ الزمن ولم يكبر سامي. فهناك ما يصبح عصياً على الزمن لأنه يتجاوزه ويحفظ ديمومته على مر الأيام .

سامي

" سامي نور عيوننا ولا نور يخرج منه"

وسامي المولود بعناء الأم والأب، يحمل على ظهره جناحين صغيرين يمكنانه من الطيران معجزته التي رآها أبوه عيباً وفضيحة وفشلت محاولاته بقصهما، يرفض أن يكون ملاكاً لكنه آخر المحلقين. وهو الحاضر بين أيمن ونانو حتى في موته (نومه) ثم قيامته القصيرة. هو السر الذي يرتدي تارة الحلم وتارة الخطيئة وتارة الغيرة وتارة المكبوت عبر جرح سامي بحب نانو وعبر بقاء الحب لأيمن عند نانو.

وهو الذي يزرع الأسئلة على شفاهنا ولا من مجيب، الساقط عن الشجرة وهو الذي يختاره الأب ليصعد به أو يسري معه إلى الاعلى.

علينا أن نفرّ من الأب وأسواره اللعينة ولعناته التي لا تني تلاحقنا

لم يكن الكاتب صاحب روايتي "سيرة الانتهاك" و"غائب عن العشاء الأخير" معنياً بقتل الأب لكنه يقول في البداية -الخاتمة - : لست أدري هل مات أبي في هذا العام أم الذي سبقه أم الذي تلاه. وفي عام موته اختفى كتاب النائمين .

الكتاب الذي يسجل تاريخ العائلة ويحفظ أنسابها وأحداثها وأشخاصها يقول عنه مارديني هو كتاب كتب بين السماء والأرض ثم يعود ليخبرنا "وما كتاب النائمين وقصته إلا فرع والأصل هو البحث والمعرفة عن منبت العتمة والانطفاء فينا وأصل شجرته" (ص26).

هو إذاً ليس فقط حافظ أنساب عائلة إنه حافظ التغيرات والبناء المعرفي والروحي للبشرية .

فلغة الكتاب عربية أحياناً وأحياناً أخرى لغة غريبة؛ يحوي الوصايا/قصص وأساطير تخص العائلة/قصص "مسروقة من بقية العوائل ومنسوبة لهم زوراً وبهتاناً" (ص 165).

يعيدنا سر الكتاب إلى رواية "أولاد حارتنا" وسر الجد المحفوظ في غرفة معتمة لا أحد يدخلها ولا يعرف ما فيها، لكن مارديني يفارق نجيب محفوظ الذي حافظ على التسلسل الزمني للحدث في روايته مكتفياً بالتورية، بينما يأخذنا مارديني إلى الواقعية السحرية شابكا فيها خيوط الرواية كما في معجزة سامي في امتلاكه جناحين وتحليقه أو ضربه الماء لينفلق ويعبر مع أمه في فرارهما من أسوار الأب المرتفعة والمحصنة والتي تحوي أبواباً سبعة: باب الشرق باسم الدخول وباب الغرب باسم الخروج وباب الشمال باسم الجحيم وباب الجنوب باسم الفردوس وحيث غمرت الأمطار البيت حتى فاضت وصار الماء من كل الجهات، إلى تساقط ريشه في الخريف و رتقها، أو مشهد اختفاء الأب، وتحول ورد النيل إلى نبات، أو مشهد اللقاء في الهرم وغيرها من المشاهد العالية .

هكذا يخيل إليك أنك أمسكت شيفرة الرمز لدى ماريني لتقوم بتصنيف أبطاله والأحداث ليفاجئك بتغيير الشيفرة كل حين كأنما يحاكي آليات الذهن البشري عبر مراحل العصور وهو يسطر ملاحمه الروحية وقصصه التي حكمت سلوكه الاجتماعي ممتدة إلى السياسي، متناولاً الموروث بجرأة الملم بأحداثه والإشارة بإصبع العارف بحيثياته وتمخضاتها فلا تتعجب أن ينتهي به المطاف إلى محاكاة اجتماع السقيفة والذي ما زلنا نرتق حتى الآن صدوعاً تترتب عليه .

ماسكاً خيوط الروي المتوازية عبر الأصوات الراوية بحرفية عالية بين النفسي والاجتماعي والذهني والفلسفي والروحي والأدبي منطلقاً من الحضارة العظيمة للفراعنة، إلى النهاية، لعنة النوم - الموت.

لكن يبقى الحب سيد الحكاية لم تستطع كل التغيرات المساس به أو جعله هامشياً في حياة الإنسان. كما الجنس الذي يعود به إلى احتفاليته المقدسة والملهمة والشهية للحياة فهو فعل تقديس الحياة ويقارب الخلق إذ يقارن بين الفعل الجنسي والتكامل بين العتمة والنور حيث يفض النور بكارة العتمة كل يوم لينطفئ في قلبها ثم ينهض مرة أخرى وهذا التبادل في الأدوار بين العتمة والنور هو فعل التبدل والتعاقب كمظهر من مظاهر الحياة الأبدي الحدوث كما في فعل الجنس كحافظ للنوع، قد يبدو أن الكاتب يقوم بتقديم الفعل الذكوري من خلال علاقة النور بالعتمة السابقة في الوجود (هي الملكة أبدية لا تموت) وفك بكارتها هي التي لا أحد يستطيع سبر أغوارها (في مشهد من أجمل وأرفع المشاهد أدبياً) ليقول لنا إن الخلق ليس كما أشاعته الديانات الأمومية بل هو فعل التكامل في التبدل بين العتمة والنور، فالسائل المنوي هو النور الذي لولاه ما كانت الحياة لكن هذا لا يحميه من الانطفاء بعدها في انطفاء اللذة، وهذا الفعل لا يعني الموت بل هو التكرار المخصب للحياة بشطريها المادي والروحي، وتقديم الفعل الذكوري هذا والذي هو أساس الانقلاب الأبوي في التاريخ، لا يحمي الذكر بل يزيل عن حواء عبء الخطيئة حيث يتقدم آدم ليحمل فعل أكل التفاحة رغم أنه حاول الاختباء وراء إغواء المرأة لكنه في الحقيقة الفعل الذي حمله كصخرة سيزيف وحمله نسله بعده .

وبالعودة إلى العلاقة مع الأب يقول "كُنّي أبي بأبي الوليد إلا أن وليده هذا لم يولد ولم يكن له كفؤاً أحد".

ثم "أبي من أثير يملأ كل المكان لا ملمس له تحس به في داخلك وتشم روائحه تكاد تتذوق اثرها على طرف لسانك لكنه غائب خفي".

ويخبرنا أنه حتى آخر أيامه كان يحتفظ بقدرته الجنسية مشيراً إلى حمله بذرة الحياة مكتملاً بقداسته لكنه يختفي أخيراً وهو على فراش الموت ويتماهى بسحابة كناية عن صعوده الملغز وبقائه حياً في هذا الاستمرار.



حمود شنتوت

والأب كان معادلاً للابن (قوة القديم مساوية لقوة الجديد وهذا ما يفسر مراوحتنا في نفس الدائرة) فقد بقيت بينهما مباراة الشطرنج قائمة حتى النهاية وكانت تستمر أياماً طوالاً دون رابح. لم يقم الابن القوي بقتل والده بل حافظ على احترامه والعناية به، حتى أنه يعتذر منه لبعض إهمال غير مقصود فهو الابن البار الذي لن يقوى على تجاوز قدسية الأب مهما ماثله أو كان نداً له والجديد هنا لا ينفي السابق كأن عجلة التطور لم تمر في سياقهما بل غيرت التسميات وحسب. فهل تحول الأب إلى صخرة سيزيف الشرق حتى أن أم سامي تخفي في نفسها بعض اتهام لأبي سامي بنوم ابنها في إشارة لاحتمال قتل الأب للابن وليس العكس كما حدث في الشاهنامة على لسان الفردوسي.

الطيران

يعمل البطل أيمن كطيار كما أن سامي يملك جناحين تمكنه من الطيران وهذه كانت معجزته كما سبق، يحاول تقليده أولاد الحي ويفشلون، تلك الرغبة بالانعتاق والذهاب بالحلم إلى أقصاه فهذا التعلق والإغواء لمفارقة الأرض والالتحام بالسماء في حدث الطيران (الواقعي- أيمن والرمزي- سامي) يحيلنا إلى العالم الروحي للإنسان وربطه بكل جميل بالسماء حيث الأرض معاناة. وكان سامي يدور ويدور ويضرب بجناحيه حتى يتمكن من التحليق كما يفعل الصوفي للالتحام بالذات الإلهية وبهذا المعنى قوله "هناك الكثيرون يطيرون ولا يعرفون ولا أحد يعرف". و سامي ليس ملاكاً كما يصفه الآخرون إنه يطير وحسب. فالطيران الحلم (التحليق) إشارة أيضاً إلى الاندغام بالروحي بالمقدس ولهذا يعيدنا ماردينى إلى الأس قائلا إن سامي حين أكل التفاحة فقد القدرة على الطيران. بمعنى النزول المادي.

قول

بين الفينة والأخرى يقاطع السرد خط عريض بعنوان "قول" ليكتب خلاصة ما، هي أشبه بالحكمة أو الاستنتاج أو الإحالة

إلى ما يشبه الحدث، فهو يخرج من الرواة إلى الراوي الكاتب ليعيد توجيه القارئ إلى مرآته وهذا التدخل يضع مفاصل أو نقاط علام للسير في غابة أفكاره المتشابكة أو ربما هي نقاط إنارة حتى لا يترك القارئ يضيع في هذا التشابك البديع من التخييل.

التقديس

يقول غرامشي "إن أكثرية الناس يبجلون القيم العامة في مجتمعهم دون أن يدركوا لماذا يتمسكون بآرائهم وقبل كل شيء كيف يبنون هذه الأفكار".

تنتهي الرواية بخاتمة ثانية حيث يستمر الحب فأيمن يرى نانو في كل النساء ويعيش معها ويحاول أفراد عائلة الساحر وراثة الزعامة بعد موت أبوأيمن ليرثوا كتاب النائمين في ذلك الوقت الذي مات فيه سامي إلى الأبد وعندها يبحث أيمن عن خاله ليجد جواباً عن أسئلته. الخال الذي يستعيد سلطة الراوي فيخبر أيمن أنه قبل موت سامي كان قد اشترى من أحد العطارين أعشاباً تساعده على الراحة والنوم لكنه قد حذره من التمادي في تناولها ومشيراً إلى احتمال أن يكون سامي قد تناولها وكانت سبباً في نومته الأبدية. سامي الذي رافق أبوأيمن في رحلته الطويلة إلى بيت الله من سراب إلى سراب ثم سرى معه إلى بوابة السماء ليتحول من حلم أرضي إلى حلم سماوي حيث يفتح الأب الطريق أمامه إلى الحلم ولتستمر اللعنة في نسل البشر للبحث عن أجوبة لم تشف يوماً ولم ينهها سوى النوم - الموت.

إن مارديني إذ يلاعب فكرة التقديس يضع إشارات تساعد القارئ على تفكيكه، فهذا فعل القارئ بالاستيهامات المتكونة لديه و بالمخزون الثقافي والمقاربات مع التفاصيل عبر تفكيك الحكاية ودمجها مع المقولة وهو إذ يفعل يعيد إلى الأذهان صرخة الإنسان إلى نقائها وبعيداً عن تلك البؤر التي وقع فيها في رحلته فشوه النتائج، إن هي إلا صرخة حداثية للنظر إلى تكامل المقدس وتجاوز الحيثيات إذ تنتهي الرواية بعنوان "اللعنة لعنة النوم" فالكل ماض إلى نومه حتى الطرقات والبحر والنهر والطيور والأصوات والروائح إنه الفناء المترقب بتجربة الوجود بينما يعترف البطل بأنه لو كان كل ما حدث حقيقيا أو لم يحدث أيا كان مجرد تخيلات كل هذا لا يشفي الأسئلة التي حملته إلى السماء للبحث بامتداد آفاقها. بحث لن ينتهي ولن يجد أجوبته التي يرومها. بينما تستغرق التفاصيل الإنسان بلا نتيجة بل وتعيقه عن متعة الحياة .

لعله أتى اليوم الذي يسعى فيه الإنسان لتشكيل بنية روحية خارج التكرار ليكسب ذاك السلام المنشود والمعادل للخلود فهو الحاوي المدرك عبر استيعابه لكل الأشكال والمنظومات الروحية التي أقامها الوعي في خطابه لمحنة الإنسان في الوجود ومحاولة تجاوزها عبر الصور المنقوشة في الذاكرة الجمعية في مراحل مختلفة هاضماً مبناها الروحي خارجاً من تناقضاتها وحروبها ودمائها المنبجسة في كل سقوط منذ وقوع آدم وحتى الحاضر متلمساً ذاك الخيط الذي تتقافز حوله وعليه حكاية البشرية. ليقودنا في النهاية إلى خط مواز وهو العيش خارج كل هذا القديم والتمتع بالحياة هبة الوجود العظمى.

كاتبة من سوريا

حمود شنتوت



الاستبدال الكبير

تهافت الدعاة وعنصرية المروجين

أبوبكر العيادي

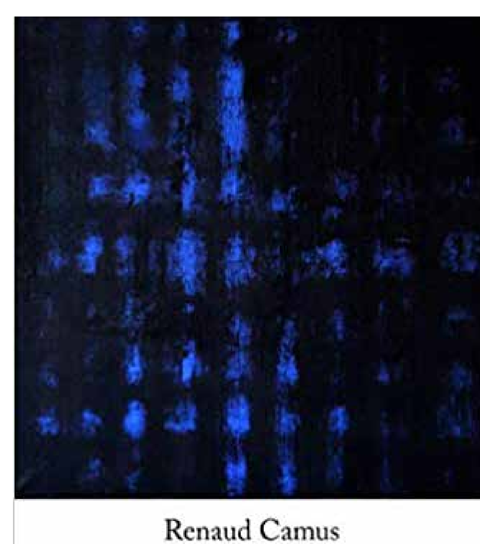
لم يشهد اليمين المتطرف في فرنسا الحضور الذي شهده في الأعوام الأخيرة، وقد بدا ذلك جليّا خلال الحملات الانتخابية الرّئاسية الأخيرة، حيث كشفت استطلاعات الرّأي مدى تغلغل الأفكار العنصرية والمعادية للأجانب، وخاصة المسلمين، في شرائح واسعة من المجتمع الفرنسي، حتّى أن الشعارات التي رفعت كانت تدعو صراحة إلى الهجرة المضادّة (أي طرد المهاجرين)، ونزع الجنسية عمّن اعتنقها من الأجانب، ومنع الأسماء غير الكاثوليكية، وتخصيص المساعدات والمساكن الاجتماعية والرعاية الصحية لأهل البلاد وحدهم دون سواهم، إضافة إلى تكميم وسائل الإعلام وإلغاء الهيئات الوسيطة بدعوى أنّها تشجّع على "الاستبدال الكبير"، أي غزو الأجانب لفرنسا.

منذ أكثر من قرن واليمين المتطرف يحذّر من الغزو: غزو الطليان والألمان قبل 1914، والبولنديين واليوغوسلاف قبل 1939، والمغاربيين ثمّ كلّ الأفارقة في العشريّات الأخيرة، وقد اتّخذ التحذير شكل نظرية أطلق عليها المتطرفون مصطلح "الاستبدال الكبير"، واستندوا في إقناع الفرنسيين إلى معطيات أثبت علماء الإحصاء والديموغرافيا والإثنوغرافيا والمفكرون والمؤرخون أنها تخالف الواقع.

ورد المصطلح أول مرة عام 2010 في كتاب "أبجديات البراءة" لرونو كامو، أحد رموز الأوساط الهووية المنادية بفرنسا للفرنسيين، ثمّ جعله هذا الكاتب نفسه عنوانا لكتاب آخر صدر عام 2011، جاء فيه أنّ "شعبا كان هنا، يعيش في استقرار على نفس الأرض منذ خمسة عشر قرنًا أو عشرين، وفجأة، خلال جيل أو جيلين، قدم شعب آخر أو أكثر لتعويضه، واحتلال مكانه، فلم يعد هو هو". أي أن شعبا من المهاجرين القادمين من أفريقيا ومن المغرب العربي هم بصدد تعويض الفرنسيين الأصليين، حسب رأيه. وبالرغم من مقاضاته بتهمة معاداة الأجانب والتحريض على الكراهية، فإنه واصل على نفس المنهاج، بل ترشّح عام 2019 للانتخابات الأوروبية.

وكامو ليس أول من لوّح بفكرة غزو المهاجرين لفرنسا، فهي حاضرة منذ أواخر القرن التاسع عشر داخل التيارات القومية والمعادية للسامية، ففي 1886 كان الصحافي إدوار درومون (1844 – 1917) قد تحدث عن غزو حقيقي، تهدف من خلاله أقلية ضئيلة، أي اليهود، إلى إخضاع أمّة بأسرها. ثمّ ساهم موريس بارّيس (1862 – 1923)، أحد دعاة القومية الفرنسية، في ترويجها محذرا من الهجرة اليهودية التي سوف تحوّر ماهية الشعب الفرنسي نفسها. ولكنها انتشرت على نطاق واسع بعد الحرب العالمية الثانية في "أوساط النّازيين الجدد"، حيث قامت مجموعة من قدماء "فافن إس إس"، الجناح العسكري للحزب النازي، من بينهم الفرنسي روني بيني (1913 – 1957) بالتحذير من تدمير أوروبا البيضاء من قبل المهاجرين القادمين من أفريقيا. ويذكر نيكولا لوبور، المؤرخ المتخصص في اليمين المتطرف على اختلاف فروعه، أن الدوائر النيونازية طورت منذ نهاية الحرب الكونية الثانية فكرة الاستبدال الديموغرافي بإضافة عنصر المؤامرة، وأكدت أن دعاة العولمة ينظمون عمدا هجرة واسعة لبناء "إنسان ما بعد حداثي، فاقد للجذور"، وفقا لما أسمته "نظرية كاليرجي"، نسبة إلى رتشارد كودنهوف كاليرجي (1894 – 1972) وهو مؤرخ ومفكر وسياسي حمل أكثر من جنسية (ولد لأب نمساوي مجري وأمّ يابانية، وصار مواطنا تشيكوسلوفاكيًا، ثم اعتنق الجنسية الفرنسية) وكان دعا في

آزاد حمي



رونو كامو - الاستبدال الكبير



هرفي لوبرا - لا وجود لاستبدال كبير



لوفيغارو - هل سنبقى فرنسيين بعد ثلاثين سنة؟




نيكولا لوبور- اليمين المتطرف عوض معاداة السامية بمعاداة الإسلام

رونو كامو – مبتدع مفهوم الاستبدال الكبير

عشرينات القرن الماضي إلى أوروبا متحدة. وقد رأى النازيون الجدد في كتاباته ما يقيم الدليل على خطة سرية لإبادة البيض الأوروبيين؛ أي أنهم يعتمدون في خطابهم على مغالطات تاريخية يؤولونها بكيفية تخدم أهدافهم العنصرية، تماما مثل رونو كامو حين نسب إلى هواري بومدين كلاما لم يقله، حيث زعم أن الرئيس الجزائري الراحل قال في خطاب ألقاه على منبر منظمة الأمم المتحدة في أبريل 1974 إن ملايين الرجال سوف يهجرون النصف الجنوبي للكرة الأرضية لغزو بلدان نصفها الشمالي ويستوطنونها مع أبنائهم. وقد أخذ عنه إريك زيمور تلك القولة المزعومة في كتابه "الانتحار الفرنسي" دون أن يكلف نفسه عناء الرجوع إلى أرشيف الأمم المتحدة ليعلم أن بومدين لم يقل ذلك الكلام، إذ كان في كلّ خطبه يَثني الجزائريين عن الهجرة إلى فرنسا.

ومع تصاعد الشعبوية والتيارات الهووية المعادية للأجانب، وجد مفهوم "الاستبدال الكبير" أصداء خارج فرنسا وأوروبا. من ذلك مثلا أن برنتون تارّانت، مرتكب العملية الإرهابية في كريستشيرش بزايلندا الجديدة نشر قبل اقترافها مانيفستو أطلق عليه The Great Replacement، مستشهدا برونو كامو. كذلك باتريك كروزيوس الذي نفذ عملية إرهابية هو أيضا في إلباسو بولاية تكساس، حيث تخلى اليمين التفوقي عن مفهوم "إبادة البيض" ليتبنى "الاستبدال الكبير". أما في فرنسا، فقد ساهمت المواقع الاجتماعية المعادية للمسلمين مثل "ردّ فعل لائكي" Riposte laïque و"فرنسيون أصلاء" Fdesouche في ترويجه على الإنترنت قبل أن يدخل عالم السياسة عام 2015 مع تفجّر أزمة المهاجرين، ويرسخ في الحياة السياسة، ليتخذه مرشح اليمين الراديكالي اليهودي إريك زيمور ثيمة لحملته الانتخابية، حيث ما انفكّ يحذر الفرنسيين من أسلمة فرنسا في كل تدخلاته وخطبه، ويحاول إقناعهم بهذا "الخطر الداهم" بتزوير التاريخ والحقائق وتأويل الأرقام على هواه.

ومن الطبيعي أن ينهض المتخصصون، كلّ في مجاله، لفضح أكاذيب هذا المرشّح العنصري، الذي سبق أن حوكم بتهمة التحريض على الكراهية والقذف العنصري وإنكار الجرائم ضد الإنسانية. نذكر من بينهم لوران جولي الذي فنّد في كتابه "تزوير التّاريخ" تبييض زيمور صحائف الماريشال بيتان حول تواطئه مع الاحتلال النازي ودوره في نفي يهود فرنسا إلى المعتقلات وغرف الغاز، ومجموعة من المؤرخين فضحت جهله بتاريخ فرنسا في كتاب مشترك بعنوان "زيمور ضدّ التاريخ"، وسيسيل ألدوي التي عالجت في كتابها "لغة زيمور" تقسيمَ هذا الراديكالي العنصري العالم إلى أعداء (الأجانب، المسلمون، النساء) وحلفاء (التيارات ذات النزعة القومية بما فيها روسيا بوتين) واقتناعه بألا سبيل للفصل بينهما إلا بالعنف، لأن التنوع الثقافي في نظره سيؤدي حتما إلى حرب أهلية؛ ونذكر خاصة هرفي لو برا المؤرخ والديموغرافي الذي توقّف عند "الاستبدال الكبير" وفنّد بالأرقام مزاعم كامو وزيمور وكلّ من سار على نهجهما.

في كتاب ذي عنوان صريح "لا وجود لاستبدال كبير"، عمد لو برا إلى ما أسماه débunkage وهو مفهوم عسكري يقصد به إخراج المتحصّن من حصنه، ولكن المراد به هنا هو الوقوف عند تصريحات ما وإثبات أنها خاطئة ومضللة. ولا يكتفي المؤلف بخطاب زيمور، بل يعود أيضا إلى ما سبق أن صرح به بعض زعماء اليمين المتطرف ليبين خطله، مثل تصريح فيليب دو فيليي عام 2006 بوجود "خطة سرية" لدى منظمة الأمم المتحدة تقضي بدخول ثمانمئة ألف مهاجر سنويّا إلى فرنسا ما بين عامي 2020 و2040، في حين أن المنظمة الأممية ذكرت أن فرنسا تحتاج إلى 23600 مهاجر في السنّة خلال تلك السنوات، أي أن المجموع 472 ألف مهاجر وليس 16 مليونًا كما يدّعي زيمور أخذًا عن رفيقه دوفيليي. كذلك كامو حين يُنطق الأرقام حسب مشيئته، فيزعم أن المهاجرين يمثلون 0.05 في المئة من مجموع السّكان الأوروبيين، وأن هذه النسبة المتجددة على الدوام سوف تأخذ أحجاما مهولة، والحال أن عملية حسابية بسيطة تبين أن المجموع لا يتعدى واحدًا في المئة طوال عشرين عاما وخمسة في المئة خلال قرن. وهنا يعود لو برا إلى نبوءات سابقة كتلك التي نشرتها لوفيغارو ماغازين عام 1985، في ملف بعنوان "هل سنبقى فرنسيين بعد ثلاثين سنة؟" أعده الروائي جان راسباي، الذي أثنت عليه مارين لوبان زعيمة حزب التجمّع الوطني، والأميركي ستيف بانّون مدير حملة دونالد ترامب، والبريطاني إينوك بويل الذي تنبأ عام 1968 بأن الهجرة من خارج أوروبا ستؤدي حتما إلى أنهار من الدم. وقد جاء في الملف أن فرنسا، في غياب تغيير جذري لسياسة الهجرة، سوف تصبح أفريقية إثنيًّا، وإسلامية ثقافيًّا، وأنّ سكانها في العام 2015 سيتألفون من 7.9 مليون غير أوروبي، و48 مليونا من أصول أوروبية، باعتبار أن نسبة الولادات لدى

الفريق الأول تعادل 43 في المئة سنويّا. ويبين لو برا أن الواقع يخالف تلك الأرقام، فعدد الأجانب غير الأوروبيين حتى ذلك العام يقدّر بـ2.7 مليون ونسبة الولادات لا تتعدى 6.5 في المئة.

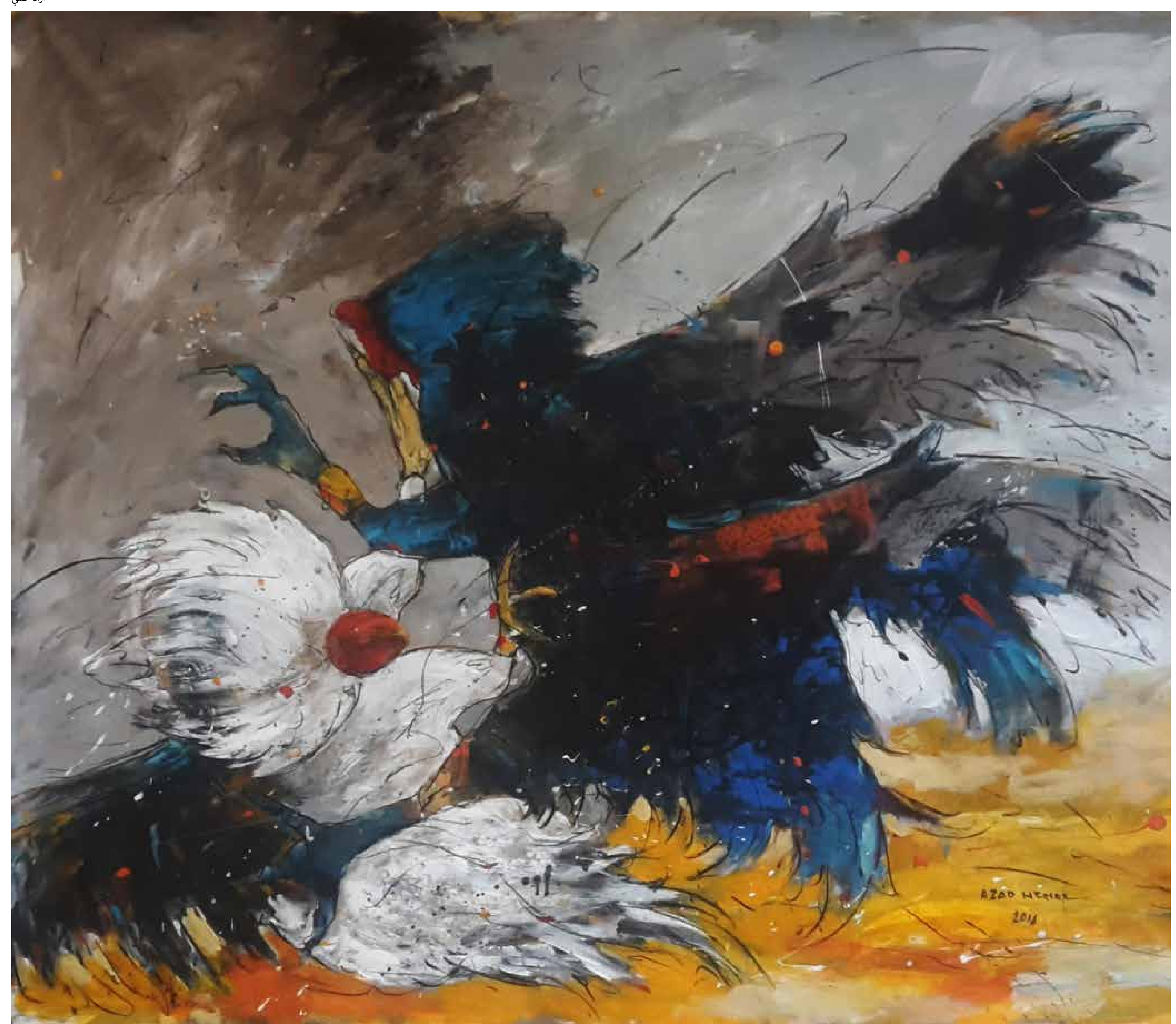
ويواصل لو برا في كتابه تقديم الحجج الدامغة التي تفضح تهافت دعاة "الاستبدال الكبير"، فيذكر أن كامو يقول إن الاستبدال الكبير ليس "نظرية بل حقيقة ناجمة عن معاينة، وحسب المرء أن يخرج إلى الشارع ليرى بعينيه أن شعبا آخر سيعوض الشعب الفرنسي، بعد جيل أو جيلين"، ولكن قوله ذاك لا يصمد أمام أرقام المعهد الوطني للإحصاء والدراسات الاقتصادية INSEE، التي تبين أنه في عام 2021، يعيش في فرنسا 7 ملايين مهاجر، أي 10.3 في المئة من جملة 67.6 مليونًا، من بينهم 2.5 مليون حصلوا على الجنسية الفرنسية؛ وأن أقل من نصف المهاجرين الذين يعيشون في فرنسا (47.5 في المئة) ولدوا في أفريقيا، أي ما يقرب من 3.3 ملايين شخص. هذه النسبة تقدّر بـ 4.76 في المئة من مجموع السكان. كما يشير معهد الإحصاء إلى أن نسبة المهاجرين، قياسا بإجمالي السكان، مرت من 5 في المئة في عام 1946 إلى 7.4 في المئة في عام 1975 ومن 7.3 في المئة في عام 1999 إلى 10.3 في المئة في عام 2021. أي أن تلك النسبة ظلت ضئيلة إلى حد كبير خلال الخمس والسبعين سنة الماضية. ولو أجرينا استشرافا لغاية 2050 (وهو الأفق الذي غالبا ما يذكره دعاة "الاستبدال الكبير")، فالنتيجة ستكون أبعد من أن تشكل أيّ استبدال للسكان الأصليين.

نقطة أخرى ركز عليها المرشح زيمور، للدلالة على سريان "الاستبدال الكبير"، تخص عدد الوافدين إلى فرنسا كل عام، فقد زعم أن عددهم 400 ألف سنويا خلال السنوات الخمس الأخيرة، أي خلال عهدة الرئيس ماكرون، والحال، يقول لو برا، أن العدد يتراوح بين 250 و275 ألفا، من بينهم 74 ألفا من مواطني الاتحاد الأوروبي، و184 ألفا من المهاجرين العرضيين، الذي يأتون للدراسة أو سواها، ولا يستقرون في فرنسا. والغاية من تزييف الأرقام هي إقناع المواطن الفرنسي، ولو كذبا، بأن بلاده سوف يغزوها "الحشاشون" إن لم يهبّ لنصرتها من الآن. المفارقة أن الجهات التي تصدق خطاب اليمين المتطرف وتصوّت لزعمائه تخلو أو تكاد من المهاجرين، ذلك أن الهجرة بالنسبة إلى الشعبوية هي بمثابة العرق لدى النازية والطبقية لدى الشيوعية: قاعدة أيديولوجية تتبلور حول مفهوم لا أساس له من الصحة، أي "الاستبدال الكبير"، ولكنه يجد صداه لدى الشعبويين في سائر أنحاء أوروبا (النمسا، ألمانيا، إنجلترا، إسبانيا، إيطاليا، سويسرا)، الذين تلتقي أحزابهم المتطرفة حول رؤية هووية، تنبذ الآخر، وتستبدل بخطاب معاداة السّامية القديم، خطابا عنصريا معاديا للإسلام، كما يؤكد نيكولا لوبور.

يقول هرفي لو برا "أن تشتري كتابا أو صحيفة تبيع فظائع 'الاستبدال الكبير' هو بمثابة شراء تذكرة سينما لمشاهدة فيلم رعب، حيث يكون المتفرج سعيدًا بالخوف الذي ساوره، ولكن كل ذلك مصطنع، لا علاقة له بالواقع".

كاتب من تونس مقيم في باريس

آزاد حمي





عالم ثقافي عربي مرتجل

هيثم الزبيدي

عالم الدراسات العليا في الاختصاصات العلمية في الغرب عالمان. واحد نظري، يذهب بعيدا في استكشاف آفاق جديدة في الرياضيات والعلوم والهندسة. والآخر تطبيقي، يستعير ما يناسبه من الإنجازات النظرية للعالم النظري ليجد لها تطبيقات في عالم اليوم.

أذكر مثالا بسيطا لتبيان الفرق. مطلع القرن العشرين أنجز عالم بريطاني بحثا في فرع من الرياضيات. قال: "يا لها من رياضيات جميلة. للأسف مكانها الكتب". تلك الرياضيات عادت مع نهاية السبعينات لتجعل السيطرة على مكوك الفضاء ممكنة، وهي التي تتحكم اليوم بمقاتلة متطورة مثل أف – 35 أو أساس توجيه حزمة البلازما في المفاعل الاندماجي المستقبلي. استل المهندسون تلك الرياضيات من الكتب وطوّروها وسخّروها كي تصبح قابلة للتطبيق ودفع التكنولوجيا خطوات كثيرة وكبيرة إلى الأمام.

عندما تدرس علما تطبيقيا، يطلب منك المشرف أن تتعلم فرعا محددا من العلم وتشتغل عليه. عندما تغامر وتذهب إلى الأصعب، وهو التطوير النظري، فإن المشرف يرمي عليك كتابا أو اثنين ويقول لك اذهب وتأسس نظريا بشكل متين، ثم عد إليّ. كأنه يقول لك تعال قابلني بعد ستة أشهر أو سنة كي نرى ماذا فهمت وماذا لم تفهم.

ما علاقة هذا بالثقافة؟ ربما لا توجد علاقة مباشرة، لكن الإسقاط وارد.

ثمة ارتجال كبير في عالم الثقافة. وللإنصاف، فإن هذا الارتجال موجود في الغرب كما هو في الشرق. الفرق ربما يكمن في أن الغرب لا يأخذ المثقفين المرتجلين بجدية. هم ظواهر عابرة لا قيمة لها. أيّ محاولة لمنحهم قيمة أكبر من قيمتهم تقابل بسخرية.

الارتجال في الثقافة شائع في الشرق، أو عالمنا العربي تحديدا. الارتجال في الثقافة يعني أن المثقف العربي لم يجد "مشرفا" يرمي عليه الكتب التأسيسية في الفكر والثقافة ليطالعها ويفهمها قبل الخوض بالشأن الثقافي. هناك بالطبع عالم واسع من النصابين ومدعي المعرفة ممن يسلقون/يسرقون من الثقافة الغربية بلغاتها المختلفة ويعيدون تقديمها لعالمنا العربي على أنها إنجازاتهم. ليس من باب الصدفة أن الكثير منهم ظل يهرب من السرقة من اللغة الإنجليزية لشعبيتها في عالمنا. بقي يهتم بـ"الاستعارة" من لغات أخرى. هؤلاء في تراجع لاعتبارات تتعلق بالفضائح التي صار من السهل الترويج لها عبر مواقع الإنترنت أولا، ومنصات الشبكات الاجتماعية ثانيا.

المثقف المقصود هو كاتب مهتم، لكنه مستعجل. يريد حضورا لافتا من دون تأسيس، على الأقل بالحد الأدنى.

لا أعرف كم كتابا تأسيسيا في المسرح والنقد المسرحي تكفي لتأسيس مثقف يستطيع أن يكتب بموضوعية في النقد المسرحي. لا شك أن المهمة ستكون أكثر تعقيدا في نقد الفنون التشكيلية. هل لاحظتم الوصفيات المسهبة في الكتابة عن الأعمال التشكيلية والمعارض، وكثرة الأسماء، غثها وسمينها، التي ترمى في سياقات النصوص "النقدية" التي نقرأها في الموضوعات المنشورة في المجلات الثقافية والصفحات المخصصة للثقافة في الصحف؟ لا يتردد "ناقد" سينمائي في أن يرسل مقالة إلى جريدة عن فيلم جديد وتكون عمليا رواية لحكاية الفيلم يقدمها بفقرة وينهيها بفقرة، وهاكم نقدا سينمائيا.

مراجعة الكتب في عالمنا مأساوية. لم أر الكثير من المراجعات الحقيقة للكتب. في أحسن الأحوال فإن ما يسمى مراجعات نقدية للكتب هي عملية استعراض لمحاور الكتاب. في أسوئها، نقرأ "وفي الفصل الثاني قال الكاتب بلا بلا بلا" وفي فقرة أخرى "وفي الفصل السابع يتحدث الكاتب عن بلا بلا بلا". عمليات قص ولصق من النصوص بلا حد أدنى من الاهتمام. لا أعرف إن كانت هناك كتب تأسيسية في فن مراجعة الكتب، لكن التجارب العالمية موجودة. مثقفنا لا يعرف الإنجليزية، حسنا: ماذا عن تجربة مجلة "الكتب.. وجهات نظر" عن دار الشروق؟ صحيح أنها توقفت، لكن أعدادها موجودة على الإنترنت. نقرأ ترجمات المراجعات لعلنا نتعلم كيف يراجع العالم كتبه.

أنظروا كيف يجري مثقف لقاء مع مثقف آخر. هناك أسئلة مكررة توحي لك أن مثقفنا يعاملها معاملة "الوصايا العشر". تتكرر وتتكرر. وبدلا من استنطاق المثقف المقابل، تضيع الفرصة. أما "محضر" الاستنطاق نفسه فهو في معظمه س/ج وتفريغ بلا قراءة أو فهم أو مناقشة. يتعقد الأمر أكثر إذا أسهب مثقفنا المستنطق في الحديث. يتعقد أكثر وأكثر إذا كان الاستنطاق لمجموعة مثقفين عن محور ثقافي. يصبح نص المقابلات أشبه بتدوين لما يردده صبية تلاميذ في كتّاب ديني. مثقفونا يرددون كلام بعضهم البعض، ومثقفهم المستنطق ينقل بـ"أمانة" ما قالوه.

أمثلة الارتجال في الدخول في عالم الثقافة كثيرة، ولا شك معروفة بالنسبة إلى العديد من المثقفين، المرتجل منهم والمؤصل بالفهم التأسيسي. وللحق، فإن إسقاطاتي هذه هي نوع من الارتجال. لا أعرف كم أصبت ■

كاتب من العراق مقيم في لندن